revue internationale du cinéma

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

de l'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.)
8, rue de l'Orme, Bruxelles 4, Belgique

REDACTION
André RUSZKOWSKI
4, rue Martin-de-Thézillat
NEUILLY-sur-Seine (France)

ADMINISTRATION ET PUBLICITE
Claude MICHEL
28, rue Marbeau
PARIS-16e (France)

REPRESENTANTS NATIONAUX

ALLEMAGNE : Paulinus Verlag, Fleischstrasse 64-65, Trier.
ARGENTINE : Secrét. Gén. de C.I.N.E., Av. Alvear 1402, Buenos Aires.
AUSTRALIE : Catholic Film Centre, Box 380, Sidney.
BELGIQUE : C.C.A.C., 10, rue de l'Orme, Bruxelles, 4, C.C.P. 7563.72.
CANADA : Edition Française : Service des Abonnements Benoit Baril, 4234, rue De Laroche, Montréal 34, Qué.
CHILI : Editorial Difusion, S. A. Calle Teatinos 556, Santiago de Chile.
CUBA : Centro Catolico de Orientacion Cinematografica, Apartado 594, La Habana.
EGYPTE : C.C.E.C., 24, Boulevard Saad Zaghloul, Alexandrie.
ESPAGNE : Secretariado de Espectaculos de la Junta Tecnica Nacional de la Accion Catolica Espanola, 5 Cuesta Domingo, Madrid.
ETATS-UNIS : Catechetical Guild, 147 East 5th, St. Paul 1, Minnesota.
FRANCE : Centre du Livre Français, 1, rue de la Visitation, Paris-7e. C.C.P. Paris 5662.09.
GRANDE-BRETAGNE : The Manager, International Film Review, Blue Cottage, 69, Sumner Place Mews, London S.W.7.
IRLANDE : S. O'Sullivan, 29, Dame Street, Dublin.
ITALIE : M. VAZIO, Publital, via Condotti 5, Rome.
LUXEMBOURG : N. GREGOIRE, 6, rue Jean-Origer, Luxembourg, C.C.P. 14087.
MALTE : Film Section Catholic Institute, Palazzo Carafa, Valletta.
PAYS-BAS : Katholieke Filmaktie, Da Costakade 102, Amsterdam.
SUISSE : Dr. Ch. Reinert, 13, Auf der Mauer, Zurich 1, Postcheck VIII 38057.
URUGUAY : J. A. Corlazzoli, Cisplatina 1246 bis, Montevideo.

★

Pour tous les pays non mentionnés, s'adresser au Centre National d'Action Cinématographique Catholique ou directement à l'Administration Générale de la Revue Internationale du Cinéma à Bruxelles.

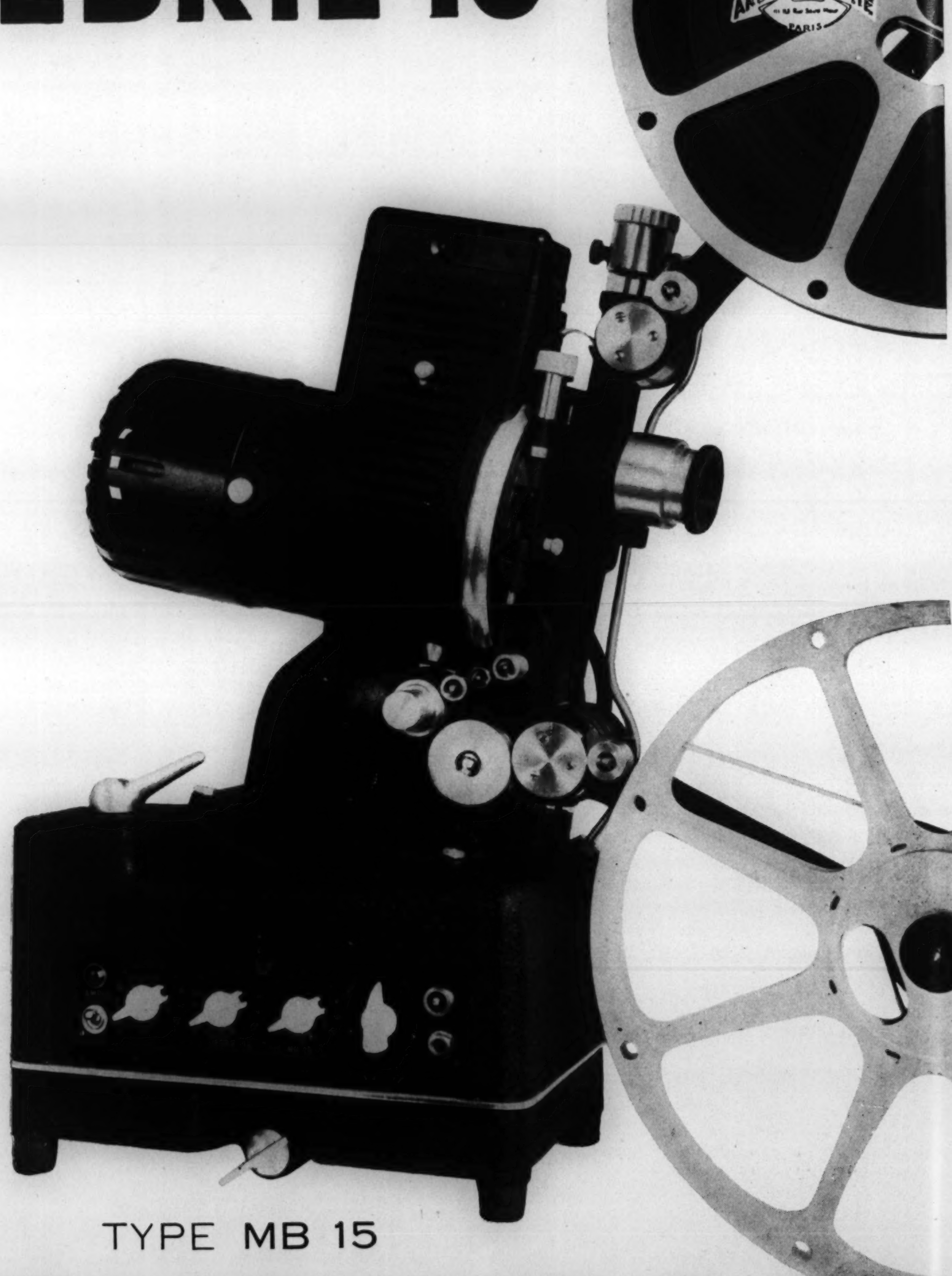
ABONNEMENTS ANNUELS (4 Numéros)

Grande-Bretagne, Irlande et les Dominions : 1 Livre (Un No. 5 Sh.); Etats-Unis, Canada : 4 Dol. (Un No. 1 Dol.); Suisse 15 Fr. s. (Un No. 4 Fr s.); Pays du « Benelux » : 150 Fr. b. (Un No. 40 Fr. b.); France 900 Fr. f. (Un No. 250 Fr. f.). Pour tous les autres pays, un prix en monnaie nationale est fixé par accord entre l'Administration Générale et le Représentant chargé de la centralisation et de la transmission des souscriptions dans chaque pays.

SOMMAIRE

PANORAMA DU MONDE

"DEBRIE 16"



L'appareil de qualité qui a fait ses preuves

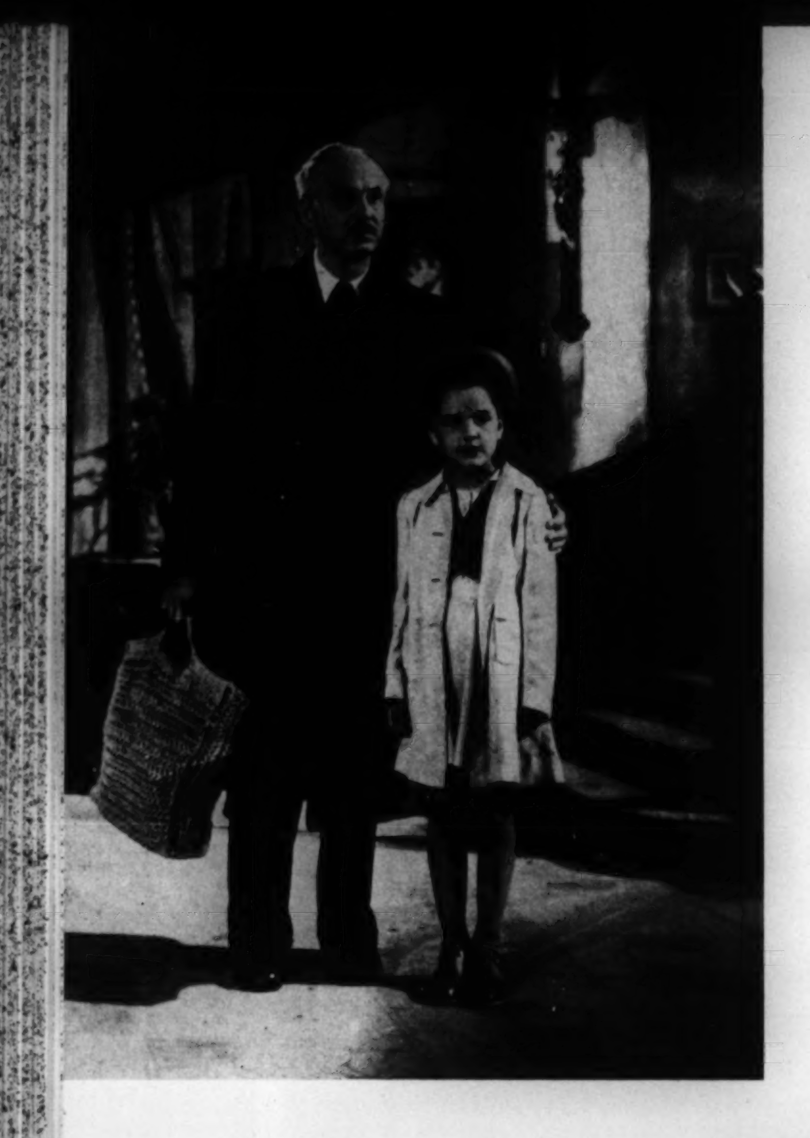


GINGER ROGERS ET FRED ASTAIRE

de nouveau réunis pour la première fois depuis 10 ans

DANS UNE SCÈNE DU GRAND TECHNICOLOR DE LA **METRO-GOLDWYN-MAYER**

ENTRONS DANS LA DANSE



NACHT

— NUIT DE

UNE CO-PRODUCTION N.

avec

LUISE ULL

HANS NIELSEN AN

Réalisation : H AR

Trois films allemands d'u

DER FALLENDE STERN

— L'ÉTOILE QUI TOMBE —



UNE PRODUCTION
NEUE DEUTSCHE FILMGESELLSCHAFT
DE MUNICH

avec

WERNER KRAUSS, GISELA UHLEN
ANGELIKA VOELKNER

Réalisation : Harald BRAUN

WACHE

VEILLE —

N. D. F. - FILMAUFBAU

ec

LLRICH
ANGELIKA VOELKNER

ARALD BRAUN



'une conception nouvelle

ES KOMMT EIN TAG

— UN JOUR VIENDRA —

UNE PRODUCTION
FILMAUFBAU
DE GOETTINGEN

avec

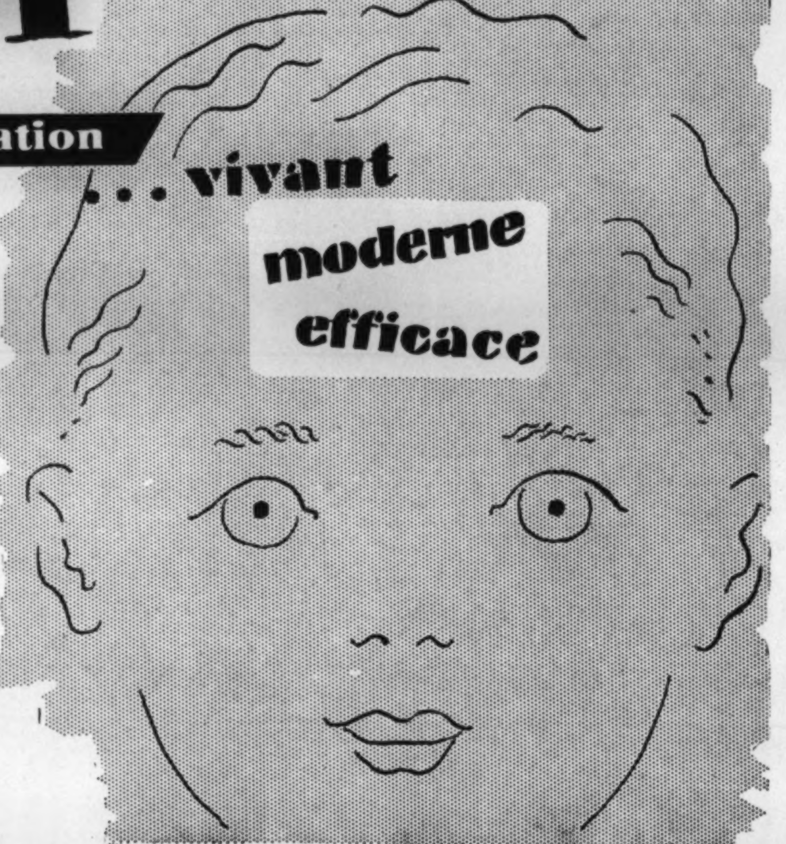
DIETER BORSCHE, MARIA SCHELL
LIL DAGOVER

Réalisation : Rudolf ZUGERT



LE FILM

peut être un moyen d'éducation

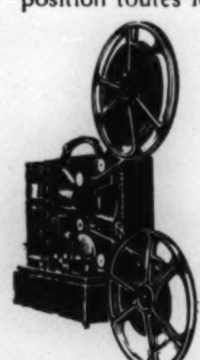


Un moyen pédagogique nouveau naît avec le cinéma ; des séances éducatives et attrayantes frappent l'imagination et aident la mémoire.

●

La cinémathèque PATHÉ met à votre disposition toutes les catégories de films muets et sonores.

●



Projecteur Pathé-Joinville 9 m/m 5 ou 16 m/m. Projecteur présenté en valise, à grande luminosité. Lampe 750 watts. Passe les bobines 250 m. peut être complété en sonore.

SOCIÉTÉ COMMERCIALE & INDUSTRIELLE

PATHE

(PATHÉ - BABY)

CANOINE



21, RUE DU CHATEAU, 21
BAGNOLET (Seine)

ENFIN.....

Des films récréatifs spécialement réalisés pour les enfants

Vacances au cirque
Voyage de Peter Joe
La maison sous l'eau
Lettre de Jacques et Jeannot
Noël en brousse
A la soupe !

★

"VOTRE CINÉMATHÈQUE"



120 Champs-Élysées, Paris 8e
BALzac 02.73

Au Service du Septième Art



FILMS CINÉMATOGRAPHIQUES POUR PROFESSIONNELS ET AMATEURS



NÉGATIFS
POSITIFS
POUR LE SON
POUR LA COPIE

USINES à ANVERS - (BELGIQUE)

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

1951 NUMÉRO 8

INDUSTRIE MÉCONNUE

Le présent numéro de notre revue a pour thème central « L'Industrie cinématographique dans le monde ». Pourquoi ?

Parce qu'il nous semble nécessaire de réviser certaines opinions qui méconnaissent la situation réelle de cette industrie.

On simplifie trop souvent en jugeant le cinéma d'après quelques scandales financiers ou moraux qui ne méritent pas la publicité dont on les entoure. Nous voulons, par une documentation à la fois variée et sérieuse, montrer à la partie éclairée de l'opinion que, dans son ensemble, le Cinéma est devenu une industrie puissamment organisée. Dotée de moyens techniques de grande qualité, elle emploie des dizaines et des centaines de milliers d'êtres humains d'une très haute conscience professionnelle dans les métiers les plus divers. Pour les chrétiens, quel immense champ d'apostolat !

Nous voulions aussi contribuer à dissiper un autre malentendu, également très grave, mais répandu plutôt dans les milieux professionnels. Il consiste à croire que le succès et l'évolution de cette industrie dépendent exclusivement des questions financières et techniques ou de la qualité de la forme artistique. Raisonner ainsi, c'est méconnaître la base même de l'édifice cinématographique : l'intérêt humain. L'article du Dr Braun apporte à ce sujet des idées que nous livrons à la réflexion particulière des cinéastes.

Le problème est trop délicat et trop vaste pour que nous ayons la prétention de l'avoir étudié à fond. Mais il fallait le poser. L'étude en sera poursuivie dans nos prochains numéros.

Aujourd'hui, nous sommes heureux d'annoncer la naissance de notre édition allemande qui, sous le titre de l' « Internationale Film-Revue » s'adressera désormais aux lecteurs de langue allemande. Remercions tout particulièrement de son chaleureux message S.E. Monseigneur Berning, Archevêque d'Osnabruck, Délégué de l'Episcopat Allemand pour le Cinéma, ainsi que les dirigeants de l'Imprimerie Paulinus à Trèves et de la Centrale Catholique Allemande du Film à Cologne, artisans de cette entreprise.

LA TACHE DE NOTRE REVUE

J'ai appris avec une grande satisfaction qu'il y aura désormais aussi une édition allemande de l'excellente *Revue Internationale du Cinéma.*

Nous exprimons notre reconnaissance à tous ceux qui vont maintenant coopérer à cette œuvre aussi en Allemagne et en particulier à la courageuse Maison d'Edition de l'Imprimerie Paulinus à Trèves.

Puisse la nouvelle édition trouver de nombreux lecteurs en Allemagne et parmi les personnes de langue allemande dans les autres pays.

Comme le démontrent les cahiers déjà parus de la *Revue Internationale du Cinéma*, c'est presque le seul périodique qui pose au nom de l'esprit et de la foi, des exigences supérieures à l'art cinématographique. Il ne le fait cependant pas par goût de critique, mais par intérêt réel pour cet art qu'il étudie avec sympathie et compétence.

La revue complète ainsi très heureusement les efforts de nombreux pays en vue de l'accomplissement du programme tracé par « l'Encyclique du Cinéma » de 1936. Tandis que les directives pontificales prévoyaient l'organisation d'une surveillance morale du cinéma et l'information des fidèles au sujet de l'appréciation religieuse et morale des films, la revue s'efforce de développer la capacité critique du spectateur-même. Elle contribue ainsi à créer à l'égard de l'industrie du Cinéma une demande pressante en faveur de films ayant une valeur authentique, films qui en aucun cas ne sauraient porter atteinte à l'âme immortelle et surtout à celle de la jeunesse.

En effet, il ne suffit pas de donner un avertissement précis contre les mauvais films. Le mouvement chrétien du Cinéma doit non seulement rejeter les mauvais films, mais aussi donner un appui particulier aux films de qualité. Nous sommes heureux de participer à cette collaboration catholique internationale que dirige si brillamment l'Abbé Bernard, Président de l'O.C.I.C. et de voir les progrès de cette activité en Allemagne.

Cependant il ne suffit même pas de favoriser le bon film tout en rejetant le mauvais. Je voudrais dire que l'activité catholique du cinéma constitue nécessairement une partie intégrante de toute l'action éducatrice de l'Eglise.

Nous vivons en Allemagne dans la situation religieuse d'une « *Diaspora* ». Cela signifie que les Catholiques ne vivent pas dans une atmosphère chrétienne d'Unité de la famille, de la commune ou d'un Etat chrétien, mais qu'ils vivent « disséminés », perdus au milieu de beaucoup d'autres qui n'ont pas la foi catholique ou bien qui ne vivent pas selon elle.

Dans l'atmosphère spirituelle d'une « Diaspora » le chrétien se trouve plus ou moins isolé. Sa conviction spirituelle, sa foi, sont exposées aux grands dangers d'être affaiblies par l'entourage. Il doit travailler contre cela et l'Eglise doit l'aider dans ce travail.

Or, les moyens modernes « d'information de masses » : presse, radio et cinéma exercent une influence très puissante. Ils constituent des moyens très efficaces de communication des idées. Et ils participent à la puissance fascinante de la technique moderne qui donne à l'homme un pouvoir sur la nature et sur d'autres hommes. C'est un grand malheur quand ce pouvoir est employé pour le mal au lieu de construire le bien.

Cependant quand le cas se présente où l'influence des moyens d'information de masses s'exerce au prix d'une dégradation, voir même d'une ruine spirituelle, le chrétien doit être en mesure d'y échapper. Il doit d'un côté savoir défendre sa liberté par une authentique ascèse chrétienne qui ne se laisse pas dominer par quelque « désir », soit le désir de jouissance ou la curiosité. Il doit également savoir former lui-même son attitude critique, au moyen d'un jugement sûr et serein sur la vérité ou la qualité de l'œuvre exprimée par la parole, par l'écrit ou par l'image. C'est le but de chaque école vraiment chrétienne de former cette indépendance spirituelle. Il faut donner la possibilité de continuer ce développement spirituel au sein de l'Eglise, même après l'âge scolaire, en particulier dans le domaine des vérités religieuses et morales.

L'activité catholique du cinéma s'insert dans ce travail de formation. Elle contribue pour sa part à ce que la personnalité chrétienne ne soit pas atteinte par les dangers particuliers du cinéma. Elle conseille : « Ne va pas sans discrimination à n'importe quel film, mais choisis les meilleurs ! ». Elle aide à prendre position à l'égard des évènements présentés à l'écran. Elle met en garde contre un culte exagéré de la vedette. Elle aide à porter un jugement individuel et sain sur la valeur artistique et technique, sur la signification spirituelle du sujet, et sur la conception de vie présentée dans les films.

Elle développe ainsi les grandes vertus de la prudence, de la force, de la sagesse et de la justice qui, en tant que « Vertus cardinales » constituent les piliers d'une personnalité chrétienne.

La *Revue Internationale du Cinéma* vise ces buts lointains. Puisse-t-elle rencontrer le plus grand succès aussi dans notre terre allemande avec l'aide du Saint Esprit. Puisse-t-elle contribuer au développement des relations et d'une conversation compréhensive et efficace entre les représentants de l'Industrie du Film et ceux de l'Eglise.

Dr Wilhelm BERNING
Archevêque d'Osnabrück
Evêque délégué pour le Cinéma
par la Conférence des Evêques à Fulda

A LA RECHERCHE DE L'HOMME

POUR QUE LE FILM SOIT UN TÉMOIGNAGE

Nos lecteurs seront particulièrement intéressés par ce texte que nous envoie une des personnalités les plus marquantes du cinéma allemand, l'auteur de deux grands films « spiritualistes » :* Nachtwache *et* Der fallende Stern. *Fils de pasteur protestant, le Dr Braun est un chrétien convaincu qui cherche à traduire sa Foi par les moyens du film.

...Je ne sais pas, cher Monsieur l'Abbé, si vous vous souvenez encore de l'entretien que nous avons eu il y a plus d'un an. C'était à l'aube d'une journée d'été. Nous avions passé la nuit à travailler dans les studios de Goettingen et nous nous dirigions, au point du jour, vers nos logis, en traversant des champs de blé. Un peu las tous les deux : vous de ce séjour inaccoutumé dans un studio, moi de la tension intérieure et extérieure imposée par la prise de vues d'une scène représentant la rencontre décisive de deux amis ecclésiastiques dans mon film **Nachtwache (Veillée de nuit).** Cependant, le silence et le calme de la nature nous incitèrent à nous écouter si attentivement que je me souviens encore presque textuellement de nos paroles.

Nous nous demandions où il fallait chercher la règle de conduite propre et obligatoire pour le cinéma, ce produit étonnant et insondable, né de calcul commercial et d'ambition artistique. Serait-ce exclusivement auprès du grand public, comme beaucoup le prétendent, les yeux fixés en premier lieu sur les recettes ?... Ou bien auprès du créateur artistique et de sa volonté d'expression comme l'affirment avec tempérament les défenseurs du film en tant qu'art ?... Ou bien, pourrait-on peut-être trouver encore un troisième critère, au-dessus des autres. Un critère notamment qui ne pense pas seulement au « public » ou seulement à « l'Art », mais qui pose la question de l'Homme. De la situation personnelle de chacun de ceux qui se trouvent en face de l'écran.

Nous étions d'accord pour reconnaître que ce serait particulièrement intéressant pour vous en tant que pasteur d'âmes et je me souviens de votre vive approbation. Mais je n'oublie pas, non plus, l'aimable scepticisme avec lequel vous mettiez en doute la possibilité de voir un jour cette « fonction vivificatrice » du cinéma passer au premier plan de ses préoccupations.

Or, de nombreux mois se sont écoulés depuis. La situation du cinéma et du public a subi pendant ce temps des changements décisifs, et cela non pas seulement en Allemagne. Tantôt elle s'est tendue, tantôt clarifiée. Tantôt elle est devenue désespérée, tantôt consolante. On a donc peut-être intérêt à reprendre le cours de nos idées et à les développer.

★

Notre première conversation, partait, comme toutes les réflexions sur le cinéma de la constatation numérique qu'on a l'habitude de rappeler, pour de bonnes ou pour de mauvaises raisons : le **cinéma a besoin de son public,** car il est une industrie. Celui qui prend pour profession, étrange et passionnante, la réalisation des films, doit se résigner, bon gré ou mal gré, à devenir un rouage dans cette industrie. Il doit, réellement, « compter » avec le public. Un film moyen qui — je pense à la situation en Allemagne — ne trouve pas quelque trois millions de spectateurs, est une affaire déficitaire. Toute industrie, même aussi ambitieuse que l'est parfois celle du cinéma, se doit d'éviter les mauvaises affaires. Ce sont des paroles fatidiques et je vois encore clairement votre sourire mêlé de résignation et d'ironie pendant que vous les prononciez. Vous aviez raison : on peut déplorer la nécessité de raisonner comme un commerçant, on peut même y voir un obstacle insurmontable à toute aspiration plus élevée. Mais on peut aussi y découvrir une mission.

Vous comprenez : je ne pense plus maintenant à la mission de remplir à tout prix les caisses des exploitants, mais à celle de s'entretenir avec l'énorme quantité de clients dont le film a besoin, et ceci d'une manière nouvelle, consciente. Il se fait que le film ne peut plus vivre sans l'adhésion de l'opinion publique, et ceci non seulement en tant que capital investi, mais aussi comme **moyen d'expression.** Un film projeté dans les salles vides, ou accessible uniquement à un «milieu intéressé» très restreint (qu'il s'agisse d'une communauté chrétienne ou d'amateurs des « séances de nuit », pendant lesquelles on projette en Allemagne les films « maudits », peut constituer une œuvre respectable. Mais est-ce encore vraiment du « cinéma » ? Les caisses vides, c'est mal. Mais ce qui

est encore pire, c'est le manque d'un écho, le vide qui se forme autour d'un film. L'audience fait maintenant partie intégrante du cinéma, c'est un de ses éléments constitutifs.

Qu'est-ce que cela veut dire ? Que non seulement le producteur et l'exploitant, mais aussi le scénariste et le réalisateur, pour faire un « vrai film » doivent s'acquitter d'une tâche inquiétante : être sûrs de parler un langage accessible à des millions d'hommes. Ils ne peuvent donc pas éluder le problème de la portée de leur œuvre auprès du public. Quand on s'adresse à quelqu'un, il faut tenir compte de sa situation si l'on veut en être écouté et en recevoir une réponse. Plus on approfondit ce problème, plus on s'aperçoit que la recherche commerciale d'un public devient une **recherche psychologique de l'homme.**

★

Plus haut, j'ai dit que la situation du cinéma ainsi que celle du public ont évolué d'une façon décisive durant ces dernières années. Comment doit-on l'entendre ?

Ce n'est pas un secret que la production cinématographique du monde entier (et particulièrement de l'Europe) se débat avec de graves difficultés économiques. Des films qu'on considérait, d'après une expérience de longues années, comme « sûrs », s'avèrent tout à coup comme des échecs. D'autres films, déconseillés par de vieux experts du cinéma, remplissent les salles contre toute attente. Il semblerait que les critères éprouvés ne suffisent plus. On dit donc que le public est devenu absolument capricieux.

Ne devrait-on pas plutôt chercher la source de cette crise dans le fait qu'on n'a pas pris le public assez au sérieux ? Qu'on n'a pas assez cherché à découvrir ce qui intéresse l'homme d'aujourd'hui ? On s'étonne souvent dans la profession et dans la presse du peu d'écho rencontré par les qualités superficiellement attrayantes de certains films et par les qualités subtilement artistiques des autres. Etonnement qui semble mal fondé. Car ce genre de qualités, où le cinéma puisait sa force d'attraction depuis des dizaines d'années, parait bien démodé à notre époque. Il suppose chez le spectateur

Une scène de LIEBE 1947 de Wolfgang Liebenliner.



une certaine saturation, une bourse assez bien remplie et une existence intérieure assez équilibrée. Mais le spectateur moderne n'est plus en état de saturation. Il est angoissé, il est déséquilibré, il est devenu névralgique. Il faut lui parler autrement qu'hier. Plus humainement, si vous voulez, plus existentiellement, plus sérieusement.

S'il en est ainsi, la situation changée du spectateur exige également du cinéaste une façon de voir nouvelle, ou du moins complémentaire.

Il faut notamment considérer le film d'aujourd'hui non seulement comme un investissement de capitaux ou comme expression artistique, mais aussi, dans la mesure du possible, comme **Témoignage.** Témoignage d'un évènement ou d'une conception de vie, capable d'aider le spectateur à mieux se rendre compte de sa propre situation, de la mieux comprendre et partant faire mieux face à ses difficultés.

★

Hélas, ce sont de grands mots et on risque facilement de les mal interpréter. On pourrait croire qu'ils contiennent une revendication pédagogique ou même évangélisatrice...

Vous savez bien, cher Monsieur l'Abbé, que rien au monde ne m'est plus suspect qu'un index levé pour moraliser ou que cette « chaleur » professionnelle et pleine d'assurance qui trouve une réponse préfabriquée à chaque question. Or, vous m'avez vous-même confirmé à quel point l'homme contemporain, et en particulier l'Allemand, se méfie de toute tentative de « dirigisme ». On dirait qu'il demande à ce qu'on le laisse tranquille dans son isolement. Il est difficile de le « haranguer », mais il faut absolument entrer en **conversation** avec lui. Cela est différent, car cela suppose qu'on se place au même niveau que lui, qu'on ressent, avec lui, dans sa propre personne et dans son propre cœur, la solitude et l'égarement

Permettre cette conversation humaine : voilà peut-être la tâche la plus élevée que pourrait ambitionner le cinéma de notre temps. Et je pense que le cinéma allemand dans sa situation quasi désespérée, pourrait y trouver une occasion d'apporter sa contribution internationale. Car en aucun pays le découragement et l'incertitude des hommes n'ont revêtu des formes aussi douloureuses comme chez nous.

Ne pensez-vous pas, cher Monsieur l'Abbé, — et je reviens ainsi au point de départ de cette lettre — que l'année dernière nous ait grandement avancés dans nos considérations ? Ne craignez rien : je ne crois pas que le cinéma doive prêcher ou endoctriner. Cependant, nous pouvons faire en commun un bon bout du chemin qui mène à l'homme.

Vous attendez probablement de moi quelques informations sur mon propre travail et sur les expériences que j'ai pu faire afin d'appliquer nos idées. J'ai essayé et j'ai eu le grand bonheur de rencontrer l'approbation du public. Même à l'époque où les tentatives de s'exprimer humainement furent officiellement considérées comme suspectes, j'en faisais, comme dans le film sur Robert Schuman **Traumerei (Rêverie)** ou dans le film sur Ibsen — **Nora.** Ma confiance dans le public date de ces essais. Elle vient d'être récemment renouvelée par l'accueil réservé à **Nachtwache.**

Il est légitime de voir une confirmation de notre opinion dans le fait que ce film, en apparence si particulier, ait atteint le chiffre de plus de huit millions de spectateurs, très élevé pour l'Allemagne actuelle. Il posait de la manière la plus sérieuse la question cruciale qui appartient aux problèmes les plus angoissants de l'homme d'après-guerre : quel est le sens de ces dernières années insensées et où peut-on trouver Dieu dans son apparente absence ?

Depuis, les aiguilles du temps ont encore avancé. L'égarement et l'incertitude des hommes se sont encore accrus. La peur de la vie devint l'ennemi n° 1 de l'humanité. Mon dernier film, **Der Fallende Stern (L'étoile qui tombe),** conçu pour mettre au clair, sans aucun ménagement, cette peur de la vie, et pour y trouver une réponse, ne cherche pas la facilité et pose des exigeances au spectateur. Dépassant la réalité apparente des faits, il s'efforce de présenter, la course, à la fois dangereuse et salutaire, d'une humanité perdue, vers la Vérité, divine ou satanique, sous forme de duel symbolique entre un ange et un démon qui se disputent l'âme d'un homme angoissé. Dans le film, ce duel se termine sans résultat. Quelle sera son issue dans notre réalité vivante ?...

Peut-être n'aurons-nous pas de si tôt, cher Monsieur l'Abbé, une nouvelle occasion de nous promener tranquillement ensemble par une matinée d'été et de discuter sur les problèmes du cinéma. On dirait que l'horizon se soit curieusement assombri... Mais il se peut aussi que l'homme égaré se retrouve à temps. De mon avis, nous ne saurions nous épargner aucun effort pour l'aider dans cette recherche.

HARALD BRAUN.



Vue aérienne des studios de la 20th Century Fox.



Le 16 novembre 1950, à New-York, pendant le dîner annuel des « Pionniers du Cinéma », Spyros P. Skouras, Président de la 20th-Century-Fox, décoré de la Médaille du « Pionnier de l'Année », prononça un discours significatif dont nous extrayons les passages essentiels. →

Spyros K. Skouras, Président de la 20th Century Fox, au « Diner des Pionniers ».

NOUS RESTONS DES PIONNIERS

par

SPYROS P. SKOURAS

Je vois autour de moi des visages qui me rappellent mes trente sept heureuses années dans cette grande industrie. Chacun d'entre eux me rend reconnaissant. Je le suis à mes premiers associés comme aux derniers en date; à tous ceux qui sont ici nombreux ce soir et à tous ceux dont le souvenir reste parmi nous.

Sans distinction, des noms viennent à mon esprit, des noms tels que Robert Leiber, Dick Roland, mon grand ami Sidney Kent, tous mes vieux camarades de la « First National », les frères Warner, Joe Schenck, Darryl Zanuck, mon frère Charlie et tant d'autres encore.

Il y a eu dans ma vie des périodes de grande exaltation, d'évènements transcendants et d'expériences magnifiques. Mais, à côté de l'amour et de la tendresse de la merveilleuse compagne qu'est ma femme, la plus belle chose que je connaisse est de posséder votre amitié.

Nous avons en commun deux liens qui ne peuvent être rompus. Le premier est notre association dans un art qui a grandi avec l'Amérique en importance et en influence durant la première moitié de ce siècle. Nous tous ici, nous avons eu le privilège d'assister au développement du cinéma qui d'une distraction nouvelle et locale est devenu un moyen d'atteindre les cœurs de centaines de millions d'êtres humains dans chaque partie du monde.

Notre second trait commun est que nous portons le titre de citoyens américains. J'estime que nous sommes heureux de posséder ces deux grands privilèges, étant donné ce que l'Amérique signifie pour le monde d'aujourd'hui et jugeant de l'influence de l'industrie cinématographique dans de nombreux pays.

Cette influence nous a permis de toucher les milieux les plus puissants.

Grâce au prestige du cinéma et, par mes associés dans cette industrie, j'ai pu atteindre les plus hautes autorités et obtenir de l'aide pour mon pays natal (la Grèce) à une époque où les hommes et les femmes y mouraient dans la rue et où les survivants de tout un peuple étaient dans la détresse.

Seul le prestige du Cinéma, non pas celui d'un individu, a rendu cette chose possible. Quelle meilleure citation pourrait-on imaginer en faveur de notre industrie ?

Ce soir, en public, je voudrais remercier Dieu de pouvoir jouer un rôle dans une profession capable de servir l'humanité, à la fois par son influence et par l'impulsion que peut procurer l'écran en faveur de l'amélioration de la condition sociale.

Je voudrais aussi remercier le Tout Puissant du suprême privilège qui nous permet de montrer l'Amérique et son mode de vie à tous les peuples qui jouissent encore de la liberté.

Il est difficile d'exprimer sans émotion ce que l'Amérique représente pour moi. A mon avis, les Etats-Unis sont la plus belle expérience dans les annales de l'humanité. Ici des peuples de tous les pays vivent heureux ensemble. On ne leur demande pas d'où ils viennent, à quelle église ils vont, de quelle couleurs, ils sont. Ils sont tous Américains. Ils se respectent l'un l'autre en tant qu'individus. Ils n'ont pas peur, ne désirent conquérir personne, et ils savent qu'aucun pays ne peut rester longtemps occupé parce que la volonté de Dieu est que les hommes vivent dans la liberté et dans la paix.

Si notre manière de vie trouve une expression suffisante, les vertus de fraternité, de liberté et de démocratie peuvent devenir contagieuses.

Nous, membres de l'industrie cinématographique, nous avons entre les mains un instrument plus puissant que la bombe atomique. Nous pouvons rendre plus élevées les pensées des hommes.

Par le cinéma nous avons écrit ensemble un des plus grands romans d'affaires de tous les temps. Nous avons révolutionné notre propre travail et nous avons révolutionné la pensée et les habitudes de l'Amérique et du monde. Nous avons créé un art qui a permis le développement du génie inventif de toutes les races.

Pour remplir notre rôle historique et contribuer à une meilleure compréhension dans le monde, nous devons avant tout préserver l'industrie que nous avons bâtie. Nous devons combattre pour la maintenir saine et prospère, non pas pour notre propre sécurité, mais au nom de l'humanité. Nous devons travailler jour et nuit à développer des mesures constructives afin d'affronter tous les problèmes importants et cruciaux qui se posent à l'esprit de chacun d'entre nous ce soir.

Pendant les années que nous avons traversées ensemble, nous avons vu nos rêves réalisés bien au delà des buts de nos premiers jours.

Mes amis, nous nous appelons nous-mêmes des « pionniers ».

Avons-nous cessé d'être des pionniers ?

Nous ne pouvons pas être comme ceux qui ne faisaient pas attention à la marche de la science, que le progrès effrayait, qui se moquaient de l'automobile, de la T.S.F., de la lumière électrique. Ils ont tous été éclipsés et ont disparu, tandis que les pionniers les devançaient.

Tout ce que nous avons vu est seulement le prélude de ce qui peut arriver dans les prochaines décades. L'histoire et la Science sont de notre côté. Le progrès nous apportera des bienfaits multipliés, si seulement nous conservons l'esprit de pionniers.

Croyez moi, nous sommes sur le seuil d'une ère de possibilités infinies comparée aux âges d'or de jadis.

HOLLYWOOD : UNE OBSESSION

par **MERVYN Mc PHERSON**

Mervyn Mc Pherson est chef de publicité de la M.G.M. en Angleterre. Il s'occupe de cinéma depuis 1921 et sa connaissance des réactions britanniques à l'égard des films américains est large et profonde. L'intérêt qu'il porte au cinéma n'est pas seulement fondé sur des raisons commerciales. Il est profondément convaincu que de bons films peuvent contribuer au relèvement de l'humanité

★

Est-il vrai que tout est mauvais dans le cinéma qui nous vient de Californie ?

Le mot Hollywood produit aujourd'hui le même effet à un certain nombre d'Anglais que le mot Rome, jadis, sur les premiers protestants; il le produit encore sur les rares partisans de M. Kensit et sur les partisans beaucoup plus nombreux de MM. Marx, Lénine, Staline et Cie. Hollywood est très certainement responsable de cette situation : elle est due à sa fabuleuse et grandiose réussite — qui a suscité d'inévitables jalousies dans d'autres centres de production moins heureux — au moins autant qu'à ses non moins contestables maladresses.

Pour moi, qui suis un Anglais, avec un peu de sang écossais et irlandais (mélange racial typique) et qui bénéficie de trente ans d'expérience dans le domaine de la diffusion des films d'Hollywood en Grande-Bretagne, c'est un truisme presque trop évident de dire que l'industrie du cinéma ne pourrait pas exister aujourd'hui dans mon pays sous une forme capable de donner le divertissement et le repos nécessaires à un public moyen d'environ 12 à 15 millions de spectateurs par semaine, sans le travail de pionnier qu'a réalisé Hollywood dans le passé; travail qu'il continue à assurer aujourd'hui malgré les difficultés qui sont parfois dues à des faiblesses de sa production, mais bien plus souvent à l'imposant fardeau de taxes, de quotas et autres lois et réglements restrictifs qui écrasent le film particulièrement dans ce pays.

Prétendre donc, comme le font certains critiques apparemment sains de corps et d'esprit, que tout ce qui vient d'Hollywood est réalisé soit par des esprits pervertis, soit par des faibles d'esprit est aussi stupide que d'imaginer que tout ce qui en vient est en tous points admirable et sensationnel.

En fait, la grande tradition d'Hollywood a commencé quand cette ville n'était guère plus grande qu'un village. Le premier des véritables pionniers américains fut D.W. Griffith qui réalisa la plupart de ses films à Mamaroneck dans l'Etat de New-York. Ses films et, particulièrement, *The birth of a nation, Intolerance, Way down east* et *Orphans of the storm* sont à l'origine des grands films opposés à ceux de une ou deux bobines; ils sont aussi à l'origine du cinéma comme moyen d'expression artistique capable d'avoir une profonde signification historique, politique et morale.

Notons que pendant qu'il nous montrait l'antique Babylone ou la moderne Amérique, Griffith n'a jamais manqué de prêcher sa croisade contre l'intolérance avec une ferveur presque évangélique. Après avoir révolutionné la production cinématographique, Griffith et ses conseillers entreprirent d'en faire autant dans le domaine de la distribution et de l'exploitation. J'ai présenté son *Way down east* en 1921 dans l'ancienne salle de l'Empire (avant qu'elle ne soit reconstruite).

Bien qu'évidemment d'innombrables films aussi bien anglais qu'américains aient été réalisés et présentés avant cette époque, nous avions le sentiment qu'en Angleterre, du moins, ils n'étaient pris au sérieux ni comme art, ni comme divertissement. Les gens entraient dans des cinémas locaux pour somnoler, passer un moment ou, parfois, pour une bonne séance de rire avec un film de Charlot. C'était à peu près tout, excepté pour les jeunes qui adoraient positivement les Westerns.



Tout Hollywood dans SUNSET BOULEVARD (Paramount). **On reconnait Buster Keaton, de Mille, Gloria Swanson.**

Forts de ce sentiment, nous dépensâmes beaucoup d'activité pour décrire *Way down east* comme une pièce muette, pour faire de la publicité au film dans la rubrique des journaux consacrés au théâtre et non dans celle du cinéma et pour convaincre les milliers de spectateurs habituels de le voir.

La plupart de ceux-ci n'avaient jamais vu un film auparavant, sauf peut-être à la fin d'une séance de music-hall. Beaucoup d'entre eux devinrent et restèrent d'ardents fanatiques du cinéma.

Un travail de pionnier fut également assuré par l'organisation Griffith et les autres organisations américaines en s'assurant le concours d'orchestres de première classe et de spécialistes très adroits d'effets musicaux, pour accompagner les films. Cette entreprise fut continuée en province par les tournées de présentations (qui louaient pour le cinéma de véritables théâtres ou salles de fêtes et fournissaient l'orchestre et les spécialistes d'effets musicaux).

Un autre grand pionnier du cinéma auquel je peux personnellement rendre hommage, fut Marcus Loew, principal fondateur de la M.G.M. Après avoir débuté avec les moyens les plus réduits et mis sur pied un grand circuit de salles, il décida — parce qu'il ne pouvait trouver assez de films dignes à son avis, d'être montrés dans ses salles — de créer sa propre maison de production.

Il produisit un grand nombre de films à succès. Loew décida de réaliser une épopée (et il voulait que ce soit vraiment une épopée) sur la première guerre mondiale. Il engagea un jeune réalisateur irlandais et excentrique : *Rex Ingram* et deux comédiens jusqu'alors obscurs Rodolphe Valentino et Alice Terry, pour tenir la vedette de *The four horsemen of Apocalypse*. (*Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*). Le film coûta une énorme fortune même pour Hollywood et la plupart des amis de Marcus Loew rompirent avec lui parce que, premièrement, il était fou, deuxièmement, il était ruiné ou près de l'être, car les films de guerre étaient « des catastrophes au point de vue recettes ».

L'important distributeur britannique qui dirigeait les films M.G.M. à cette époque proclama qu'il arriverait tel résultat s'il programmait un film de guerre se terminant de telle façon sur un cimetière. Le film resta dans les blockhaus pendant plusieurs mois.

Loew vint à Londres, prit la chose lui-même en mains, loua le Palace Théâtre et engagea son propre personnel. (J'eus la chance d'être parmi les deux premiers engagés). A l'expérience, *The Four Horsemen* se révéla un énorme succès qui fut suivi de peu par un encore plus grand succès, avec *Ben Hur* qui passa pendant un an au « Tivoli ».

En voilà assez et j'espère ne pas m'être étendu trop longuement sur le passé du cinéma muet. Quand vint le parlant, Hollywood en quelques années mit en films Dickens (*David Copperfield* et *The Tale of two cities*), Shakespeare (*Romeo et Juliette*), Jane Austen (*Pride and prejudice*), Kipling (*Captain courageous*), Rudolf Besier (*The barrets of Winpole street*), ainsi que les œuvres de presque tous les auteurs anglais et américains de renom et réalisa des classiques comme *Trader Horn. Mutiny of the Bounty* et *The Good Earth.*

Ses adversaires diront sans doute que c'était là de grands films spectaculaires qu'Hollywood réalisa aussi des films expérimentaux pleins d'idées comme *Strange interlude* de O'Nell et *Ah Wildeness* et deux films plein de signification, *Boys's Toœn* et *Men of Boys's town.*

Quand le nazisme et la dictature commencèrent à se répandre sur le monde, Hollywood réalisa une remarquable série de films anti-nazis, aussi bien avant qu'après le début de la guerre. Alors que l'Amérique était encore théoriquement en paix on réalisa des films comme *Mrs Minniver* dont, à la demande expresse du Ministère britannique de l'Information, on hâta la sortie générale à cause de l'effet qu'on en attendait — et qui se produisit — sur l'opinion publique américaine.

En Angleterre, pendant la guerre, *Gone with the wind* (*Autant en emporte le vent*) passa à Londres pendant quatre années consécutives. Là aussi bien que dans tout le pays ce film, ainsi que beaucoup d'autres films d'Hollywood, apporta le repos et l'oubli des dangers et des peines présents à des millions de spectateurs de cinéma.

Ici encore je vais au devant d'une question de mes adversaires : « Mais qu'a fait Hollywood depuis la guerre ? »

Tout d'abord je voudrais noter que personne n'apprécie plus que moi les films magnifiques que l'Angleterre, la France et l'Italie ont réalisé au cours de ces dernières années. Mais ces films, les faits le prouvent, sont en nombre insuffisant pour remplir la moitié des cinémas britanniques pendant une semaine sur quatre.

Et pendant ce temps, Hollywood a continué à réaliser des films comme *The best years of our lives, Red River, The Yearling, The Seventh Cross,* parmi beaucoup d'autres qui valaient vraiment la peine d'être vus; des centaines de films musicaux dont une considérable proportion a plu à un public innombrable pour qui ils étaient faits; enfin évidemment des films d'un intérêt particulier pour les catholiques, comme *The song of Bernadette, The bells of St Mary's* et *Going my way.*

Ces derniers films ont été accusés de faire appel à un sentimentalisme bon marché, de travestir la religion ou même d'être une insulte à la foi catholique. Il est assez curieux que ces accusations aient été presque toujours portées par des gens qui n'appartiennent pas à l'Eglise, qui n'appartiennent même à aucune autre église et qui ne croient à rien profondément, sauf à eux-mêmes et à leur propre talents, comme « Maîtres du langage, Maîtres des mots ».

L'important à coup sûr c'est que des films comme ceux là ont apporté quelques beautés spirituelles, quelques consolations et quelques éclaircissements (même faibles) à de nombreux millions de spectateurs appartenant à toutes les religions ou même n'appartenant à aucune.

Comme la plupart des films d'Hollywood ils ont de la chaleur et du sentiment — quelquefois même sans doute une pointe de sentimentalité. Ils ont été faits pour le public, et le public de partout, non pas seulement pour une minorité du public qui s'applique à aiguiser ses facultés intellectuelles de critiques.

Dans l'ensemble, ils ont été faits pour la bonne cause, dans l'ensemble ils ont fait du *bien.* Telle est à coup sûr la justification d'Hollywood.

L'EXPLOITATION

DANS

L'ECONOMIE DU CINEMA ITALIEN

A partir de 1938, le spectacle cinématographique en Italie accuse un développement croissant. Interrompu pendant la guerre, il s'est encore accentué depuis la fin des hostilités. Il se manifeste par l'augmentation constante des recettes annuelles et du nombre des salles, ainsi que par la reconstruction, l'agrandissement et la modernisation des Cinémas existants.

Combien de salles y a-t-il en Italie ? Selon la Société des Auteurs, chargée du recouvrement des taxes, environ 8 000. Des recherches dignes de foi menées par notre Association en tenant compte de salles dont l'activité est intermittente ou de salles paroissiales, situent cependant ce chiffre aux environs de 11 000.

Grâce à ce développement remarquable, les recettes ont atteint des chiffres élevés pendant les trois dernières années (allant de 41 milliards de lires en 1948 à 60 milliards en 1950).

Les statistiques détaillées attribuent cette augmentation non pas tellement à l'augmentation du prix des places qu'à la pénétration du cinéma dans les petites localités, auparavant dépourvues de salles. Cependant le rendement moyen des films ni la recette moyenne des salles n'ont pas augmenté dans la même proportion. Les relevés des comptes par la Société des Auteurs prouvent même que les indices régionaux de l'affluence moyenne des spectateurs ont subi, par rapport en 1947, une diminution de 4,1 %. Elle fut la plus forte en Sardaigne (18,8 %) et dans les Abruzes (16,3 %) la moins forte dans la Campanie (2,1 %).

Pour parer au danger d'une inflation de salles, particulièrement sensible dans les centres qui ont atteint un degré de saturation, l'A.G.I.S. entreprit une action en vue de discipliner l'ouverture de nombreux cinémas. La question fut réglée par la nouvelle Loi sur la Cinématographie et par des dispositions particulières qui fixent les rapports entre le chiffre de la population et le nombre de salles. La Commission ministérielle chargée d'examiner les demandes d'ouverture des salles nouvelles peut ainsi se référer à un critère objectif et éviter les irrégularités du passé. Malgré ces mesures, le nombre de salles ne cesse de croître: en 1949 la Commission ministérielle accorda 1 800 autorisations sur plus de 2 000 demandes. En 1950, sur 1 619 demandes examinées, 1 390 furent agréées.

Tout en freinant solidement la création de salles nouvelles dans les localités qui en disposent déjà, on essaie d'orienter les initiatives vers les agglomérations qui en sont encore dépourvues.

Les efforts de l'A.G.I.S. tendent à favoriser les entreprises dans les régions moins «saturées», surtout dans le Midi, en obtenant des mesures gouvernementales particulièrement favorables en leur faveur.

La popularisation du spectacle cinématographique devient en Italie un phénomène social. Elle résulte du désir que manifestent les diverses couches sociales, — en particulier à la campagne et dans les petites localités — d'accèder à la culture. Fait caractéristique : c'est dans les villes petites ou moyennes qu'on fréquente le plus les salles de cinéma : la consommation annuelle de billets par habitant se chiffre par 41,7 à Udine, 37,7 à Mantoue et par 37,2 à Savona, tandis que dans les grandes villes de Rome et Milan elle ne comporte respectivement que 30,4 et 27,5. On peut interprêter également l'augmentation des moyennes annuelles de la fréquentation des salles comme indice de l'intérêt croissant que les masses portent à cette forme populaire de divertissement.

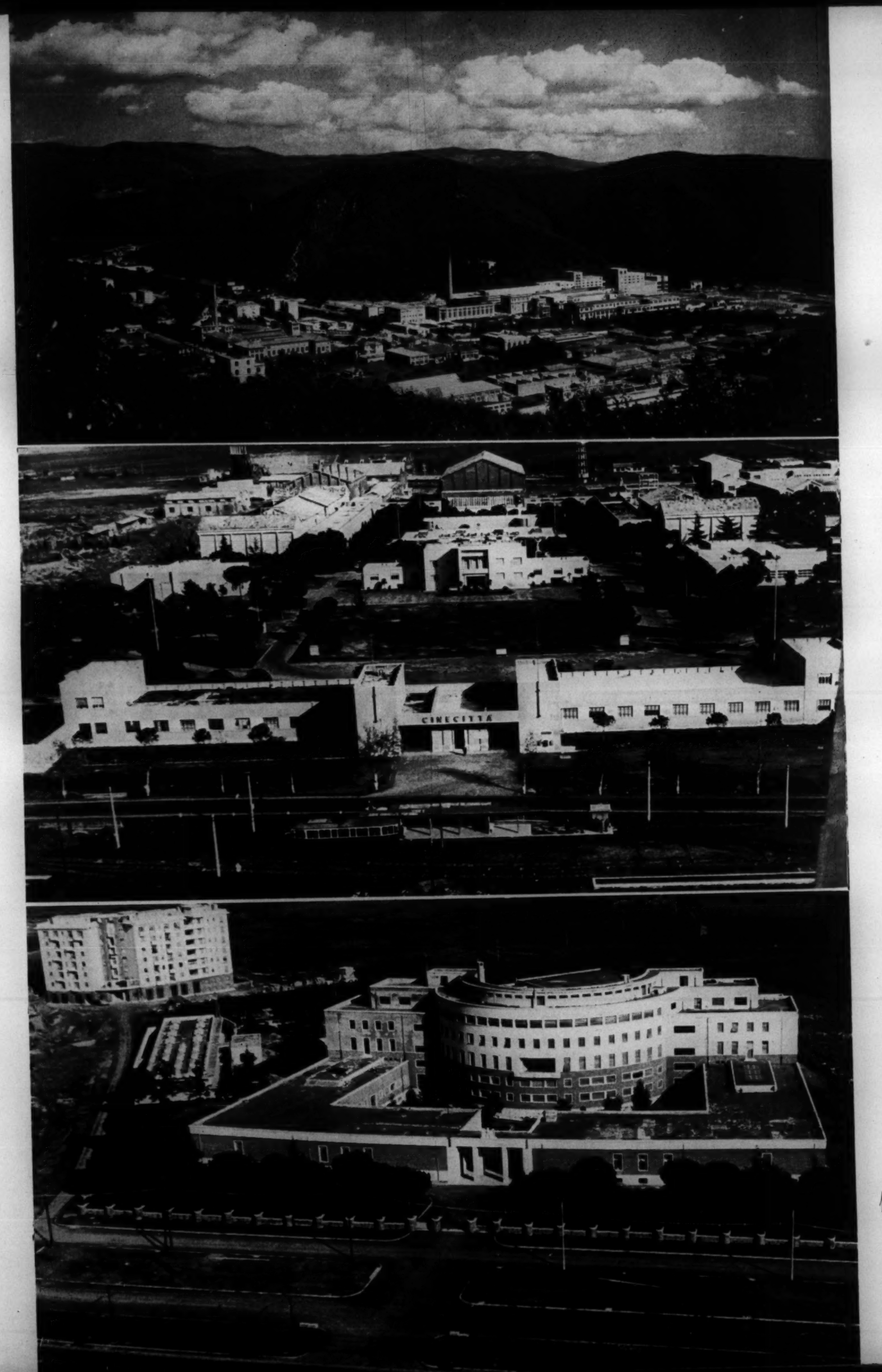
Augmentation aussi quant aux journées de spectacle et au nombre de billets vendus. En 1949, les cinémas italiens ont donné au total un milliard et demi de journées de spectacle, tandis que le nombre de billets vendus atteignait de 607,6 millions d'unités, avec une augmentation de 4,8 % par rapport à l'année dernière et de 81,3 % par rapport à 1938.

Quant aux recettes globales, elles augmentent évidemment dans d'autres proportions, puisque les 53,4 milliards de 1949 représentent une augmentation de 27,1 % par rapport à 1948 et de 9308,9 par rapport à 1938.

Le prix moyen actuel comporte avec Lit. 87,9, une augmentation de 51,7 fois sur le prix d'avant-guerre, par rapport à l'augmentation de 60 fois subie par le niveau de vie. Le prix des places est toujours resté au-dessous de l'augmentation générale, avec Lit. 52,2 de moyenne (30 fois) en 1947 et Lit. 72,4 (42 fois) en 1948.

Les usines de Ferrania (pellicule).
Les studios de Cinecittà (Rome).
Les Actualités italiennes (LUCE).

→


CINECITTÀ

Il ne faudrait cependant pas s'imaginer que l'exploitation soit exempte des difficultés qui entravent, à des degrés divers, le développement d'autres secteurs de l'industrie cinématographique italienne. L'accroissement des recettes brutes depuis l'année 1938 fut accompagné d'une augmentation encore plus rapide de charges et de dépenses.

En particulier, l'augmentation massive et disproportionnée des impôts et des taxes fiscales d'entrée, dont les paliers oscillent maintenant entre 18 % et 53 % (y compris les 3 % de l'impôt général sur le revenu) — a réduit la recette brute globale des salles presque d'un tiers. Avant la guerre le montant des taxes allait de 10 % à 20 %.

Les grandes salles d'exclusivité, taxées à 50 % souffrent particulièrement de cette situation, d'autant plus que certaines d'entre elles supportent de lourdes charges de loyer et de publicité.

Un tel régime fiscal compromet la vie de tous les secteurs de l'industrie cinématographique, sans excepter la production nationale. Nous avons donc mené en commun une campagne incessante contre le fisc pour une détaxation raisonnable. Les seuls résultats obtenus consistent en un aménagement des paliers et dans le remboursement de 20 % des taxes pour les journées de programmation de films italiens. La Loi en vigueur depuis le 10 janvier 1950 améliora la situation des producteurs italiens, par le mécanisme du remboursement partiel de la taxe « erarielle » en proportion de 10 % des recettes pour chaque film (plus 8 % pour les films ayant un caractère particulièrement artistique). Cependant les difficultés réelles de l'exploitation rendent également incertaine la situation des producteurs. L'Association Nationale d'Exploitants, une branche de l'A.G.I.S., consciente de sa force, continue la lutte pour le rétablissement des paliers d'avant-guerre. L'issue victorieuse de cette lutte qui intéresse l'ensemble de notre industrie, permettrait à nos salles de consolider leur patrimoine, de développer leur action et de continuer la sage et courageuse politique de modernisation.

Grâce à cette politique, nous pouvons assurer aujourd'hui le maximum de rendement aux productions nationales et étrangères. Notre imposant réseau de salles en compte des plus modernes et des plus confortables. Elles ont été construites non seulement dans les grandes villes, mais aussi dans les petites localités, ou les exploitants rivalisaient d'esprit d'entreprise, souvent sans aide aucune de l'Etat ou des banques. Ils ont ainsi fourni une preuve nouvelle de volonté, de courage et de dévouement qui caractérisent ce secteur de notre spectacle.

Une bonne part est également due à l'exploitant dans les succès internationaux de la production italienne d'après-guerre, favorisée par le développement du marché intérieur, auquel nous ne cesseront de consacrer notre effort conscient et fécond.

ITALO GEMINI.



ARTISTE OU CHARLATAN

par **EDWARD CARRICK**

Ayant été élevé comme le sont les artistes et ayant vécu toutes mes premières années au milieu de ceux dont les noms appartiennent maintenant aux plus connus, je me suis souvent demandé pourquoi, pour faire des films, l'on ne se servait pas davantage des artistes, j'entends des vrais.

Durant ces 21 dernières années, pendant lesquelles j'ai travaillé pour le cinéma, j'ai souvent entendu parler de notre développement technique et même surtout des vastes sommes de monnaie qui sont dépensées dans l'industrie cinématographique britannique, afin que nos films atteignent la qualité de la production des autres pays.

Mais nous avons surtout besoin d'IDEES et d'ARTISTES pour les exécuter. Les grandes idées ne coûtent pas plus que les médiocres. Il ne revient pas plus cher d'imprimer le «Kubla Khan» de Coleridge, que quelques vers sur un fait divers contemporain.

Les caractères de Shakespeare étaient aussi populaires au temps de la reine Elizabeth que n'importe quel caractère décrit dans un drame moderne — et cependant les producteurs elizabéthains ne payaient pas plus pour ces « classiques » que nous ne le faisons pour les pièces ordinaires. Aujourd'hui les choses semblent avoir un peu changé. Est-ce dû au fait que nous essayons de développer notre cerveau aux dépens de notre imagination ?

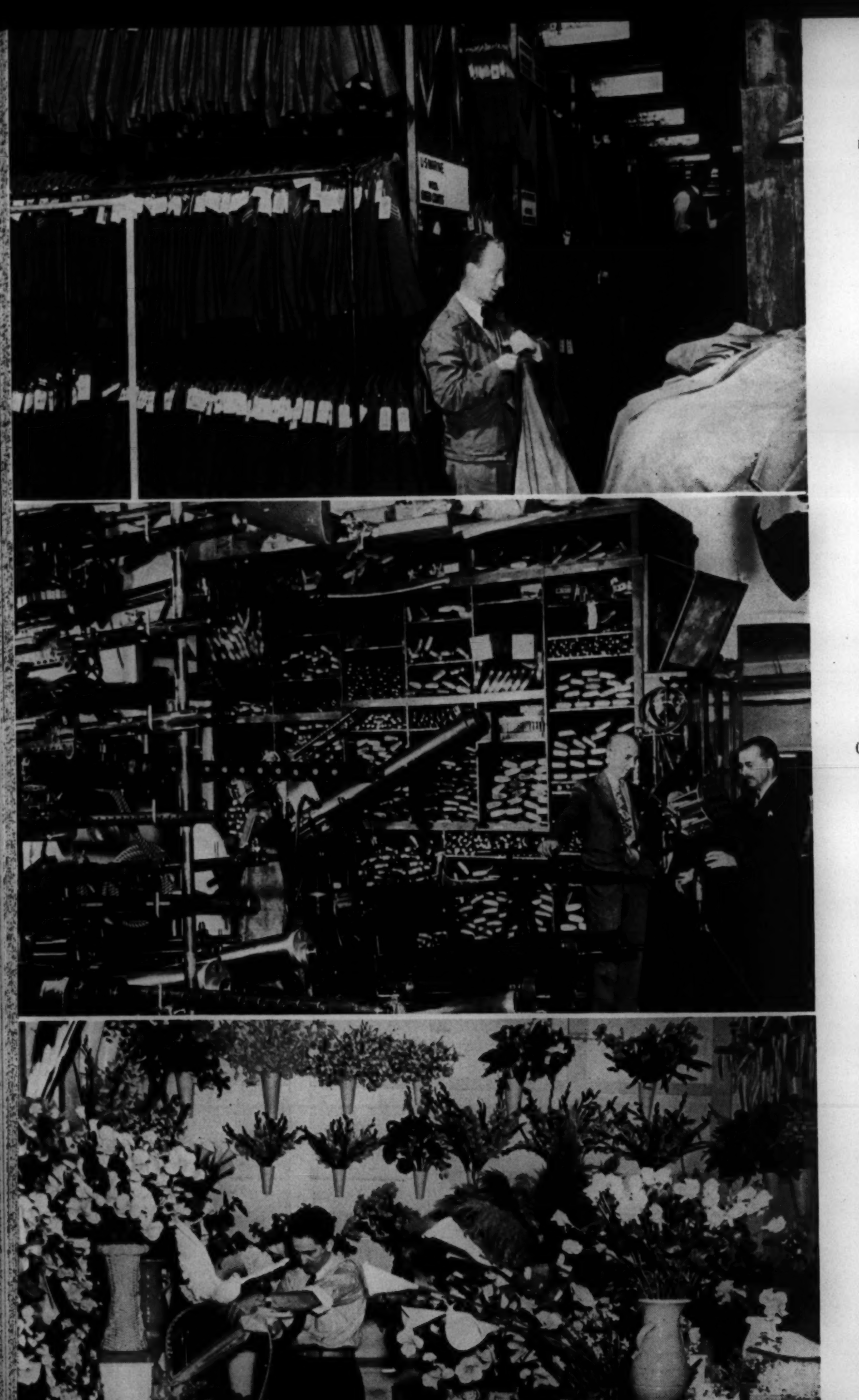
Tel que je puis en juger, la connaissance de la technique du film ne vous aidera pas plus qu'un écrivain en puissance ne le serait par celle de l'orthographe et de la grammaire (savoir très essentiel, mais ne donnant aucun avantage à moins qu'il ne soit motivé par l'inspiration). L'argent et les dictaphones chromés américains ne nous seront d'aucun secours.

Depuis des années l'on se moque des artistes et de la difficulté qu'ils ont à se mettre aux choses pratiques. Les artistes ont tout à fait raison, ce sont les charlatans qu'il nous faut blâmer. Ces derniers sont une mascarade en tant qu'artistes, mais leurs méthodes de « tâtonnement » est l'antithèse de ce qu'est le travail préliminaire de l'artiste. Comme le faisait remarquer Léopold Eidlitz : « Nous ne pouvons peindre un tableau et puis le considérer comme s'appelant un tableau; le peindre presque par accident, et cependant réclamer pour lui le titre d'œuvre d'Art. Pour créer une véritable œuvre d'Art, il est nécessaire de représenter avec préméditation une idée et que l'artiste soit, depuis le début de son travail et pendant toute sa durée, le maître des moyens et des méthodes *qu'il emploie pour accomplir sa création ».*

C'est seulement par des essais et des erreurs que l'artiste improvisé a la possibilité de réussir. Mais à quel prix ? J'ai une fois travaillé à un film avec un « artiste » de ce genre... il a tourné 291 000 « pieds » de pellicules pour faire un film de 3 000 « pieds » !

Maintenant que les temps ont changé, que l'argent ne doit pas être gaspillé et que l'avenir doit naître dans nos esprits, j'ai l'impression que le moment est venu où dans le monde cinématographique nous devons nous arrêter pour mettre de l'ordre dans notre boutique. Il est temps que nous renvoyions ces trop beaux parleurs, ces hommes de « tâtonnement » et que nous prenions sérieusement en main les films anglais.

Ayons des comédies drôles pleines d'esprit, des drames sociaux nous obligeant à avoir les yeux ouverts sur les réalités de la vie, des fantaisies nous transportant dans l'inconnu, des tragédies héroïques pour nous exalter, mais que tout cela soit créé par les meilleurs artistes — des artistes conscients d'avoir la charge d'un dépôt bien précieux : qu'ils sachent que de leurs études, de leur dévotion, de leur enthousiasme doivent dépendre les pensées et les émotions des générations qui montent.



Dans les coulisses du cinéma : réserves...

...de guerre (armes en tout genre)...

...et de paix (fleurs artificielles).

LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE DANS LE MONDE

en chiffres

par **PIERRE AUTRÉ**

Les renseignements statistiques sur l'ensemble de la production cinématographique mondiale restent malgré tout quelque peu approximatifs. Si l'on possède en effet des données assez précises sur la situation de l'industrie cinématographique dans la plupart des pays européens et américains, les chiffres que l'on connait pour les autres nations ne sont souvent basés que sur des évaluations et des interpolations.

C'est dans le domaine de la réalisation des films que l'on trouve les renseignements les plus précis, tout au moins pour les productions de long métrage. On sait, à une dizaine d'unités près, que le nombre total des grands films (bandes d'un métrage supérieur à 2.000 mètres) s'est élevé à 1 800 au cours de l'année 1949. A l'heure actuelle, il est encore trop tôt pour connaître, sauf sans doute aux Etats-Unis, en France, en Grande-Bretagne, en Italie, en Espagne, les résultats de 1950. C'est donc sur les chiffres de 1949 qu'il nous a fallu établir la présente documentation.

1 800 GRANDS FILMS REALISES DANS LE MONDE EN 1949

Les quelques 1 800 films de long métrage réalisés dans le monde en 1949 se répartissent entre une cinquantaine de pays d'origine. Plus de la moitié — 1 072 — ont été produits par 5 pays seulement, à savoir :

— Etats-Unis	409 films
— Indes	250 films
— Japon	200 films
— Mexique	110 films
— France	103 films

Nous trouvons ensuite 6 pays ayant chacun produit entre 50 et 100 films, et totalisant 363 films :

— Italie	81 films
— Grande-Bretagne	66 films
— Allemagne	59 films
— Egypte	57 films
— Chine	50 films
— Philippines	50 films

Les 374 films restants ont été produits par 36 pays où se placent en tête la Birmanie (46 films), l'Argentine (45 films), l'Espagne (38 films), l'Autriche (25), la Suède (24), la Hongrie (24), la Tchécoslovaquie (20), la Turquie (20), le Brésil (19), la Finlande (15), le Danemark (9), la Grèce (7), le Maroc (7), etc...

En ce qui concerne la production cinématographique de l'U.R.S.S. on ne possède que des chiffres tout à fait imprécis. Dans sa récente publication « World Communication », l'UNESCO évaluait à 14 le nombre des films de long métrage réalisés en U.R.S.S. au cours de 1949. Il parait bien que ce chiffre soit assez inférieur à la réalité. Si l'on exclut tous les films scientifiques et documentaires de long métrage, il faudrait, d'après certaines statistiques américaines, compter une vingtaine de grands films de fiction tournés en 1949. Mais nous donnons ces chiffres avec la plus grande réserve.

★

Ainsi, résultat sans doute prévu quand on sait la puissance de l'industrie cinématographique américaine, ce sont les U.S.A. qui viennent en tête de la production mondiale du film. Mais beaucoup de nos lecteurs seront peut-être surpris d'apprendre que sont les Indes qui se placent au deuxième rang et le Japon au troisième.

Dans les pays d'Occident, où seulement de très rares échantillons de la production asiatique ont été projetés, (et encore devant des auditoires particulièrement restreints), on n'imagine pas l'importance que représentent les cinémas des Indes et de l'Extrême-Orient. Si l'on additionne le nombre des films de long métrage réalisés annuellement rien qu'aux Indes, au Japon, en Chine et, en Birmanie et aux Philippines, on obtient l'impressionnant total de 600 ouvrages auxquels il faut ajouter les quelques vingtaines de bandes tournées au Pakistan, en Malaisie, en Indonésie et autres pays.

C'est donc plus du tiers de la production du globe qui est fournie chaque année par le cinéma d'Asie méridionale et orientale.

★

Si l'on classe la production cinématographique mondiale par groupes linguistiques, c'est le film de langue anglaise qui l'emporte avec un total de 478 réalisations de long métrage en 1949 (U.S.A. : 409; Grande-Bretagne : 66; Australie : 2; Canada : 1 (en doubles versions anglaise et française). Les 3 films tournés dans l'Union Sud Africaine l'ont été en langue afrikaander.

★

Un autre groupe linguistique important de production cinématographique est le film en espagnol. Il représente en 1949 un total de 200 films de long métrage (Mexique : 110; Argentine : 45; Espagne : 38; Chili : 4; Uruguay : 2; Vénézuéla : 1).

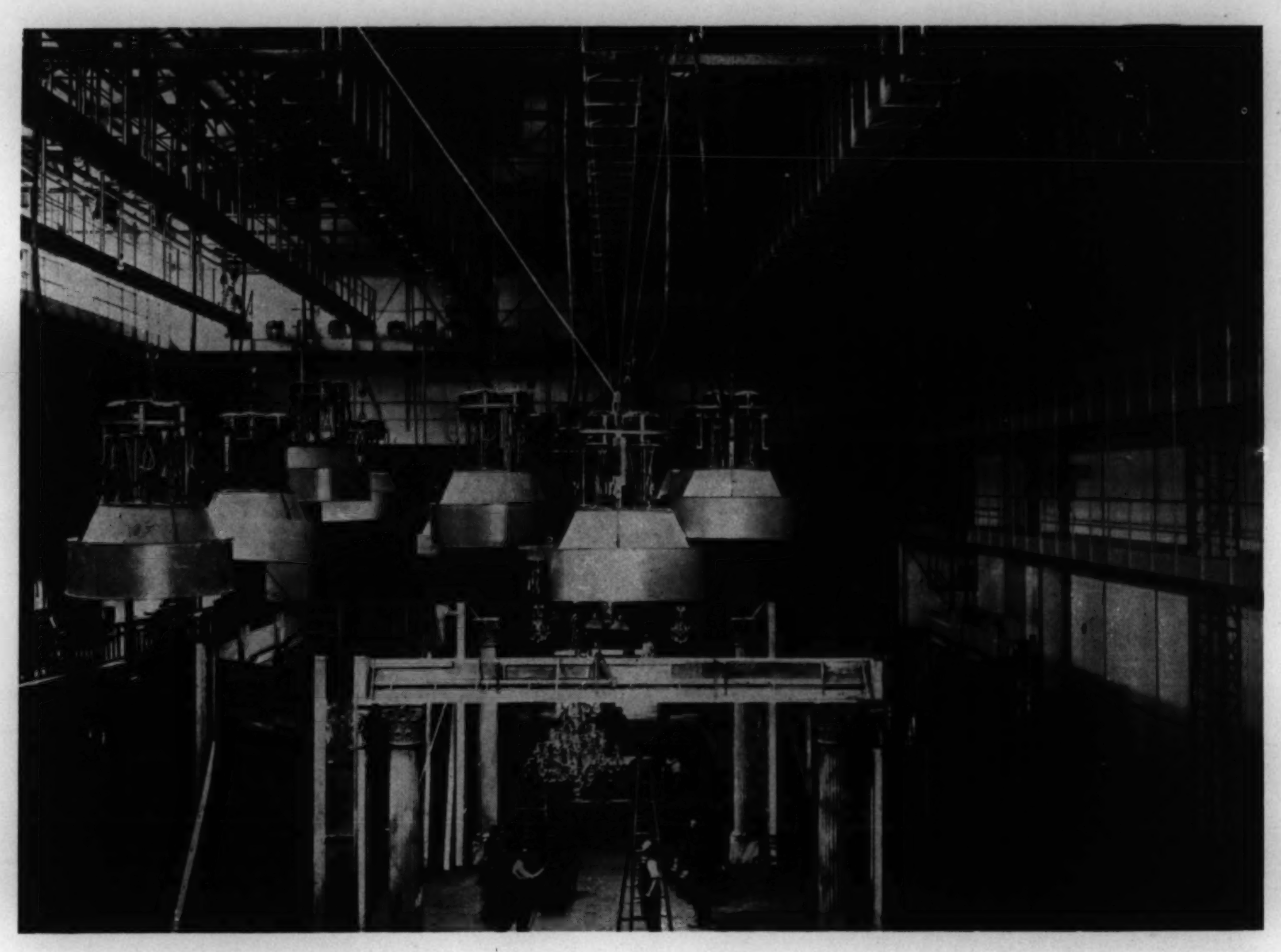
La production de langue française n'aligne en 1949 qu'un total de 110 films de long métrage (France : 103; Belgique : 3; Canada : 1; et 3 productions franco-italiennes réalisées en Italie).

La production de langue allemande a donné en 1949 75 films (dont 59 allemands, 25 autrichiens et 1 suisse).

La production scandinave allemande a donné en 1949, 75 films (dont 59 allemands, 25 autrichiens, et 1 suisse).

La production scandinave, autrefois si importante aux grandes années 1918-1925, ne dépasse plus guère une quarantaine de films par an. En 1949 les trois pays de langue scandinave n'ont réalisé qu'un total de 42 films dont 24 en Suède, 15 au Danemark et 3 en Norvège.

En ce qui concerne la production asiatique, si, comme nous venons de le voir, son chiffre est très élevé, l'abondance des langues et des dialectes parlés en morcelle la répartition linguistique. Aux Indes notamment, où l'on compte 12 langues et quelque 125 dialectes, cet état de choses complique passablement les questions de tournage. Sur les 250 films de long métrage entrepris en 1949, les 27 studios de Bombay ont réalisé 190 films en « Hindi », ceux de Calculta 39 en « Bengali » et ceux de Madras 23 en « Tamil » et 6 en « Tegulu ».



Une vue des studios PATHE à Joinville.

PRODUCTIONS INTERNATIONALES ET PRODUCTIONS LOCALES

Au temps du cinéma muet, le film était essentiellement un produit international. Il suffisait de remplacer les sous-titres du pays d'origine par ceux du pays d'importation, et le tour était joué. Les seuls obstacles à l'interpénétration de la « marchandise cinématographique » se trouvaient alors constitués par les barrières douanières ou économiques (quotas, contingents, etc.), élevées par certains pays et aussi par le manque de convenance que les films pouvaient rencontrer ici et là hors de leur territoire national.

L'avènement du cinéma parlant a bien compliqué les choses. Il fut à la base de la naissance de nombreuses productions nationales qui répondaient naturellement à la demande de spectateurs désireux de voir et d'entendre des films parlés dans leur propre langue, et joués par des acteurs du terroir.

Au cours de ces dix dernières années, on a vu se développer souvent intensément la production cinématographique de certains pays, et plus particulièrement ceux qui ont eu la chance d'être placés hors du terrain de guerre, de 1939 à 1945. Sait-on qu'en dix ans, le chiffre de la production mexicaine est passée de 27 (1940) à 110 (1949) ? La Turquie tourne actuellement une vingtaine de films par an, le Brésil 19. L'Argentine a dû dépasser 50 films en 1950.

La naissance et le développement de ces productions nationales n'a pu se faire — on le conçoit bien — qu'en protégeant leur marché cinématographique intérieur contre une introduction trop massive des films étrangers qui, précédemment, y pénétraient sans restrictions sérieuses, puisqu'ils constituaient le seul aliment des écrans.

Les grands pays importateurs de films qui sont les Etats-Unis (de très loin en tête), suivis par la France, l'Angleterre, l'Italie, et, avant la guerre l'Allemagne, se sont donc trouvés en présence d'une situation nouvelle fort difficile puisqu'au fur et à mesure que les productions nationales croissent en âge et en importance, ils voient leur activité exportatrice réduite.

Ainsi pourrait-on actuellement diviser la production cinématographique du monde en deux catégories : les productions de diffusion internationale qui sont projetées dans la plupart des pays et les productions locales qui ne sortent pas de leurs régions d'origine.

On a souvent discuté pour savoir quels étaient les éléments qui donnaient à un film le caractère international. La question de la langue mise à part (on y remédie par le sous-titrage, le doublage, ou même le commentaire), il semble que c'est avant tout le fait d'être saisi et apprécié par le public le plus divers, de n'importe quel pays, de n'importe quelle race. Tout le monde sera d'accord pensons-nous, pour reconnaître que la majorité des productions nord-américaines répondent assez exactement à cette formule. Depuis trente-cinq ans, le film d'Hollywood est projeté partout dans le monde, devant les représentants de toutes les races : qu'il s'agisse du Japon, de l'Afrique Noire, de l'Europe ou de n'importe

quelle bourgade d'Australie, Les Aventures de Robin des Bois ou Les Desperados en Technicolor ont déchaîné partout le même enthousiasme...

Ce sont évidemment les films de qualité qui ont le plus de chance de posséder une valeur internationale et plus particulièrement ceux qui présentent un caractère typiquement national, bien représentatif du pays où ils ont été conçus. Le succès à l'étranger de films italiens comme Voleur de Bicyclette, Païsa, de films français comme Monsieur Vincent, La Fille du Puisatier, La Cage aux Rossignols, Symphonie Pastorale, Quai des Orfèvres, de films anglais comme Brève Rencontre, Henry V, Hamlet, de films autrichiens comme Liebelei, La Symphonie Inachevée, de films mexicains comme Maria Candelaria en est le témoignage.

Si de telles productions réussissent à plaire à nombre de spectateurs, pourtant de pensée et de culture diamétralement opposées à celles de leurs créateurs — nous pensons à certains spectateurs d'Extrême-Orient qui se sont enthousiasmés pour La Symphonie Pastorale, la réciproque n'est pas forcément vraie. A des exceptions rarissimes, qui viennent confirmer la règle, il n'apparaît pas que les films japonais ou hindous puissent s'acclimater en Europe ou en Amérique. Trop loin de nous, aussi bien par leur forme que par les idées exprimées, ces productions ne pourront jamais intéresser chez les Occidentaux que de rares amateurs d'un exotisme assez déconcertant pour le reste du public.

Mais, déjà, n'est-il pas vrai, que les productions européennes — et même celles britanniques de langue anglaise — ne sont, pour les 4/5 de la population, susceptibles de n'intéresser qu'une toute petite partie de la population des Etats-Unis ?

Il existe donc toute une catégorie de films qui ne seront jamais projetés que dans un secteur limité, qu'il s'agisse de régions géographiques ou linguistiques.

Prenons un exemple : en 1949, le nombre des nouveaux films de long métrage projetés en France a été de 421, se répartissant en 97 films français, 221 nord-américains (USA), 30 italiens, 22 britanniques, 10 russes, 6 argentins, 7 mexicains et 28 divers ne dépassant pas 4 par pays. La totalité de la production française était donc représentée, ce qui est normal sur des écrans français. On y relevait la moitié de la production annuelle américaine, près du tiers des productions italienne, et britannique, le dixième environ des productions mexicaine, argentine, suédoise, 1/40e de la production allemande et de la production espagnole... Mais pas un film turc, finlandais, portugais, grec, pour parler seulement de pays européens où il existe une production nationale non négligeable.

On s'aperçoit que sur les 1 800 films de long metrage annuellement réalisés dans le monde, chaque pays n'en projette jamais plus que 400 à 500 au grand maximum.

Si, en ce début de 1951, nous faisons le point sur la diffusion internationale de la production cinématographique, il ressort que deux blocs — l'un anglo-saxon, l'autre latin — s'arrogent pratiquement le monopole des importations et des échanges de films en Amérique, en Europe et en Afrique : films nord-américains et britanniques d'une part, films espagnols, français, italiens, mexicains et argentins d'autre part.

Les productions scandinaves (qui au temps du muet firent la conquète du monde), les productions allemande et autrichienne (qui n'ont pas encore retrouvé leurs marchés d'avant-guerre), les productions brésilienne, portugaise, turque, grecque, finlandaise, voient leur diffusion strictement limitée à leur zone d'influence linguistique.

Quant à l'importante production égyptienne de langue arabe (8 studios, 13 plateaux et 60 films par an), à laquelle il faut adjoindre la dizaine annuelle de films parlés arabes réalisés au Maroc français, elle « couvre » toute l'Afrique du Nord et le Proche-Orient.

Enfin, dans les pays d'influence slave, un courant continu d'échange des films a lieu entre l'URSS et les pays producteurs cinématographiques des pays satellites, les principaux étant la Hongrie avec 24 longs films par an, et la Tchécoslovaquie avec 20 films.

★

Cependant le développement de productions nationales comme celles de l'Argentine, doit amener automatiquement un relâchement dans les restrictions d'importation instituées pour protéger la croissance du cinéma dans ces pays. Dès que l'on commence à y réaliser un certain pourcentage de films atteignant vraiment la classe internationale (telle que nous l'avons définie plus haut), leur permettant d'être projetés sur des écrans étrangers de langue et de culture différentes, on favorisera cette diffusion en accordant des facilités d'importation aux films originaires des pays qui accueillent ces nouveaux venus sur leurs marchés. On arrive ainsi au système des accords cinématographiques internationaux qui représentent la tendance actuelle de l'époque : par des échanges à coefficient variable (suivant l'importance des productions en présence), la diffusion réciproque des films entre deux pays producteurs devient assurée.

Déjà, en Europe occidentale, cette tendance nouvelle s'est concrétisée par la signature d'accords cinématographiques entre certains pays — France et Italie, Italie et Grande-Bretagne, Espagne et Italie, demain Allemagne et France.

Il est à remarquer que ce système d'accords basés sur des échanges n'existe qu'entre des nations d'importance cinématographique moyenne, dont le chiffre annuel de production se place entre 60 et 100 films.

Les Etats-Unis ne semblent pas vouloir s'y prêter, les 450 films de long métrage produits annuellement à Hollywood demeurant la substance essentielle des grandes salles américaines, fréquentées par la majorité du public, et les films étrangers importés — continentaux ou autres, — n'étant généralement projetés que sur les écrans des « cinémas d'art », salles spécialisées fonctionnant dans les principales cités et dont le nombre dépasse actuellement 500.

Il n'est d'ailleurs pas exclus de penser que les accords cinématographiques que nous venons de mentionner sont également conclus comme moyen collectif de protection contre l'importation quelque peu massive de la production nord-américaine en accordant un régime particulier aux films des autres pays producteurs en Europe et en Amérique Latine.

Est-ce là le point de départ vers un cinéma européen ou latin ?

LA PRODUCTION DES COURTS SUJETS EST ABONDANTE MAIS SON RECENSEMENT DIFFICILE

Nous n'avons parlé jusqu'ici que du «film-spectacle» et même, que du film de long métrage qui constitue le fond des programmes des salles de cinéma.

Il nous faut mentionner une catégorie de production qui, sur des plans différents, possède une très grande importance : le film de court métrage. Celui-ci englobe, comme on le sait, aussi bien les bandes comiques qui durent un quart d'heure ou une demi-heure, la majorité des dessins animés, les documentaires, les films de variété sans oublier les actualités filmées, les bandes publicitaires, et aussi la plupart des réalisations dites « non commerciales » destinées à l'enseignement, aux démonstrations de vendeurs, au tourisme, enfin aux mille utilisations que le cinéma permet d'envisager dans le domaine privé.

Limitant ici cette étude aux bandes destinées à l'exploitation cinématographique normale en tant que « cinéma-spectacle », on doit constater que dans le domaine des statistiques, le film commercial de court métrage laisse beaucoup à désirer. Il serait difficile d'évaluer, même approximativement le chiffre annuel de sa production dans le monde.

En dehors des Etats-Unis, où environ 500 courts sujets — dont la moitié en couleurs — sont produit annuellement, comprenant surtout des comédies, des films musicaux, des dessins animés, des bandes de variétés, la plupart des court métrages réalisés dans le monde sont constitués par des films documentaires. De nombreux pays, ne possédant pas de production de grands films, réalisent des court métrages et éditent des journaux d'actualités filmées.

Evidemment, ce sont les pays producteurs de grands films qui se placent aussi en tête pour les courts métrages. Il existe notamment des productions de dessins animés ou de poupées animées en France, en Espagne, en Angleterre, en Italie, en Tchécoslovaquie. L'école documentaire du cinéma britannique est réputée et les court-sujets d'art réalisés en France ont remporté de nombreuses récompenses dans les grandes compétitions internationales.

Le nombre annuel des courts sujets réalisés en France est d'environ 200 par an. On peut estimer au même chiffre la production des documentaires et dessins animés d'Angleterre.

Il est bien certain que dans le domaine éducatif, culturel et humain; la diffusion et l'interpénétration des films de court métrage dans les différents pays du monde sont primordiales. Malheureusement, cette diffusion reste très restreinte à la suite d'obstacles encore plus difficiles à surmonter que pour les « fiims-spectacles », car, aux barrières économiques, viennent s'ajouter ici celles édifiées par des pratiques commerciales qui placent trop souvent au ban des programmes les bandes dites « de complément » de valeur, le bas prix aux dépens de la qualité semblant être devenu une règle dans ce domaine... et le public préférant, parait-il, un sketch inepte ou un numéro musical souvent lamentable aux petits ouvrages qui traitent de l'art, des sciences ou des voyages...

LES GRANDS PAYS PRODUCTEURS DU MONDE

Il nous faut donner les chiffres essentiels sur les vingt principaux pays de production cinématographique du monde. On les trouvera classé par affinité ethnique, linguistique et géographique.

1. — PAYS DE LANGUE ANGLAISE

AMERIQUE DU NORD : ETATS-UNIS.

● **Production annuelle de grands films** 409 (en 1949)

● **Production annuelle de court métr.** 500 (moyenne)

● **Capital investi dans la production :**

Le coût total de la production de long métrage s'est élevé en 1949 à dollars 10 254 000 et celui de la production de court métrage à dollars 2 534 400.

On évalue d'autre part le capital investi dans l'organisation de la production dont la majorité est représentée par les studios (bâtiments, terrains, équipement, etc.) à 141 millions de dollars.

● Studios :

Il y a 38 groupes de studios à Hollywood et 6 à New-York (cité et banlieue).

Les principaux sont ceux des « major companies » ou grandes compagnies : MGM à Culver City, Universal à Universal City, Paramount à Hollywool, Warner Bros. à Burbank, RKO Radio à Hollywood, RKO Pathé à Culver City, Fox à Holliwood, etc.

Ces studios sont très vastes avec d'immenses terrains. C'est ainsi que ceux de MGM totalisent 27 plateaux couvrant avec les terrains près de 200 acres.

● **Personnel employé dans la production :**

La production comprend environ 35 000 salariés employés dans 250 entreprises. Pour la réalisation des films proprement dite, le nombre des personnes employées ne dépasse pas 17 500.

Dollars 237 468 905 de salaires ont été payés pour la production en 1949.

● On estime le coût moyen du négatif d'un film de long métrage en 1949 à dollars 1 250 000.

Le nombre de producteurs de long métrage à Hollywood est de 105, celui des films de court métrage de 38, des dessins animés de 6 et des actualités de 6 également.

● **Industries annexes :**

L'industrie cinématographique américaine, la première du monde par sa puissance, son organisation et son énorme concentration (que des décisions de la Cour Suprême des U.S.A. sont en train d'essayer de dissocier en vertu des lois anti-trust) comprend toutes les industries annexes nécessaires à son fonctionnement : laboratoires de tirage et de développement (16 en Californie, 16 à New-York, 6 à Chicago et 4 dans d'autres villes soit un total de 42), procédés de cinéma en couleurs (les principaux sont Technicolor, Cinelor et Kodachrome), cameras de prises de vues (Mitchell, Bell et Howell), projecteurs sonores (Western Eletric, Devry, etc.).

EUROPE : GRANDE-BRETAGNE.

● 62 films de long métrage produits en 1950 contre 66 en 1949.

● Il existait en 1949, 100 sociétés de production de grands films, 56 de films de court métrage et 5 d'actualités filmées.

● Il existe en Grande-Bretagne 23 studios totalisant 61 plateaux et représentant une superficie de 728.000 square feet soit 67 631 m2. Tous ces studios sont à Londres et dans la région à l'exception de ceux de Manchester et de Brighton.

● On évalue à 3.500 le nombre du personnel employé dans la production.

Ce chiffre est en baisse par suite de la crise qui laisse actuellement plus des 2/3 des plateaux inutilisés.

● La consommation hebdomadaire de pellicule vierge atteint de 3 à 5 millions de mètres par semaine.

● 6 laboratoires principaux. Fabrication de matériel de prises de vues (Vinten). Projecteur Gaumont-Kalee. Procédé de couleur anglais Dyfaycolor.

2. — PAYS DE LANGUE ESPAGNOLE

AMERIQUE CENTRALE : MEXIQUE.

● Le Mexique est le principal pays producteur cinématographique de langue espagnole. En 1949, 110 films de long métrage y ont été réalisés, ainsi que 119 court métrages.

● Il existe 7 studios modernes totalisant 60 plateaux. Il y a deux laboratoires importants pour le développement et le tirage des films. Deux sociétés d'actualités éditent chacune une bobine hebdomadaire.

● Les sociétés de production de grands films sont au nombre d'une soixantaine. Le prix moyen d'une bande de long métrage est d'environ 450 000 pesos.

● Le matériel cinématographique est entièrement importé.

AMERIQUE DU SUD : ARGENTINE.

● La République Argentine est le second pays producteur en langue espagnole. Ses 9 studios fort bien équipés (principalement, matériel importé des USA), qui totalisent 30 plateaux, sont utilisés par 25 sociétés de production. 45 films de long métrage ont été réalisés en 1949. Le chiffre le plus élevé a été atteint en 1942 avec 58 films.

● Les laboratoires, très bien équipés également, sont au nombre de 8.

EUROPE/ESPAGNE.

● 38 films de long métrage ont été réalisés en 1949 ainsi que 94 court-métrages.

● Il y a en tout 11 studios totalisant 30 plateaux, sis à Madrid et à Barcelone. Le nombre des sociétés de production est de 74.

● Il existe 11 laboratoires dont 2 installés au sein même des studios.

● Le coût de la production des grands films varie de 2 à 8 millions de pesetas.

● La plupart du matériel cinématographique est importée. Il existe une fabrique de pellicule près de Burgos mais qui ne peut fournir qu'un faible pourcentage des besoins du marché espagnol. (3 millions et demi de mètres produits en 1949). Un procédé de cinéma en couleurs espagnol : Cinéfotocolor. Une fabrique de projecteurs 16 mm. : Iceas (Madrid).

3. — PAYS DE LANGUE ALLEMANDE

EUROPE : ALLEMAGNE.

● Cinq années après la fin de la guerre, la production cinématographique allemande connait une reprise continue et s'est placée quantitativement en 1949 au quatrième rang de la production européenne avec 59 films de long métrage.

● Il y a 12 studios principaux en activité qui totalisent une quarantaine de plateaux. Ceux-ci sont situés à Berlin, Hambourg, Munich, Wiesbaden, Fribourg-en-Brisgau.

● Le prix moyen d'un film de long métrage s'élève à 800 000 DM dont 200 000 pour le salaire des artistes et 300 000 pour le studio et les décors.

● La fabrication de la pellicule est normale à Levrkusen (Agfa) et Munich (Perux). Le procédé de couleur Agfacolor est toujours utilisé.

EUROPE : AUTRICHE.

● Comme le cinéma allemand, celui d'Autriche reprend graduellement son activité. 15 sociétés fonctionnent normalement et 25 films de long métrage sont produits annuellement.

● Les principaux studios sont à Vienne : Wien film, Neue Wien Film. Studios de fortune à Vienne dans une brasserie, dans la salle du Festival à Salzbourg, à Grza dans un hangar d'avion et à Thiersee dans le théâtre de la Passion.

4. — PRODUCTION DE LANGUE SCANDINAVE

EUROPE : SUEDE.

● La production cinématographique suédoise garde encore l'auréole de sa célébrité à l'époque du muet, au temps de Maurice Stiller, de Victor Sjostrom, etc. La production annuelle n'est plus aujourd'hui que d'une trentaine de films de long métrage (24 en 1949).

● Il existe une quinzaine de compagnies de production, 4 studios et 8 laboratoires.

● On trouve également en Suède une importante production (de grande qualité) de films documentaires.

5. — PRODUCTION DE LANGUE ITALIENNE

EUROPE : ITALIE.

● L'Italie est le deuxième pays d'Europe producteur de films, se plaçant immédiatement après la France. 81 réalisations de long métrage y ont été tournées en 1949 : ce nombre a été dépassé en 1950.

● La production des films de court métrage a été environ de 300 en 1949, la plupart des documentaires.

● Le prix moyen d'un film de long métrage est de 75 millions de lires.

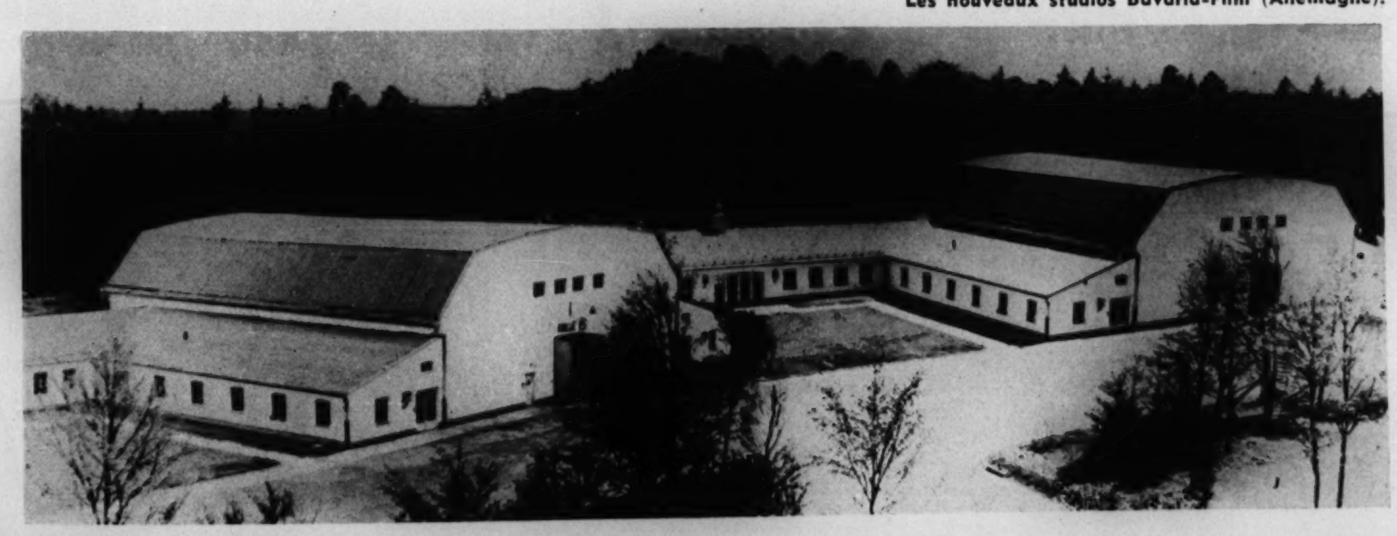
● L'industrie cinématographique italienne compte 14 studios principaux totalisant 43 plateaux (7 à Rome, 1 à Livourne, 1 à Turin, 1 à Venise et 1 en Sicile à Palerme).

● Huit laboratoires bien équipés.

● Procédé de film en couleurs : Ferraniacolor.

● Fabrication du matériel cinématographique : projecteurs de studios, de salles de cinéma, pellicule (Ferrania) Pas ou presque pas de fabrication de cameras.

Les nouveaux studios Bavaria-Film (Allemagne).



6. — PRODUCTION DE LANGUE FRANÇAISE

EUROPE : LA FRANCE.

● Premier pays d'Europe pour la production des films, la France se classe cinématographiquement au cinquième rang dans le monde.

● Le nombre annuel des films de long métrage a regagné ce qu'il était avant la guerre — ou presque — En 1949, 103 films de long métrage en langue française ont été entrepris sur le territoire métropolitain français; en 1959, ce chiffre est passé à 106.

● L'équipement cinématographique de la production comprend 17 studios totalisant 57 plateaux occupant une superficie totale de 23 600 m2. Ces studios sont à Paris ou dans sa banlieue, à Bordeaux, Marseille et Nice (chacune de ces trois villes en possède un).

● Les 103 films de 1949 ont été produits par 98 sociétés (sur 280 existantes), soit une moyenne de 1,08 film par société ayant exercé son activité.

● Le coût total de la production française des films de long métrage a été 4 520 250 000 francs en 1949 soit 43 millions, 05 par film. Ce coût moyen n'était que de 25,7 millions en 1946.

● Dans le domaine du court métrage, 203 films ont été entrepris en 1949 par 122 producteurs (il en existe 340).

● On estime à 3.000 personnes, le nombre des salariés de la production cinématographique en France.

● Quant à la pellicule, la consommation en négative est de 450 000 mètres par mois et en positive une moyenne de 5 millions de mètres.

● Matériel : 5 laboratoires à Paris, quelques uns en province; importantes fabriques de caméras (Debrie et Camereclair), de projecteurs de studios, de matériel de laboratoires, d'appareils de projection sonore (standard et format réduit), etc..., etc.



La technique française à l'avant-garde : les appareils de télévision Debrie sur le toit du Madeleine.

LES SALLES

I — EUROPE

	Salles 35 m/m	Capacité Nombre total de fauteuils	Fréquentation Nombre de spectat. Millions	Nombre de sièges par 1.000 habitants
Allemagne	5 023	2 400 000	520	35
Autriche	790	240 000	90	35
Belgique	1 450	750 000	112	88
Bulgarie	300	96 000		14
Danemark	458	140 000	45	32
Eire	350	170 000	23,5	15
Espagne	3 900	1 750 000	200	62
Finlande	475	134 000	30	34
France	5 145	2 475 000	374	64
Grande-Bretagne	4 767	4 177 000	1 456	84
Grèce	170	100 000	35	13
Hongrie	600	190 000	53	18
Italie	7 900	3 500 000	607	82
Luxembourg	29	20 700	2,7	71
Norvège	400	120 000	30	38
Pays-Bas	450	250 000	77	26
Pologne	580	230 000	100	10
Portugal	390	180 000	20	21
Roumanie	350	100 000		7
Suède	2 490	720 000	50	105
Suisse	410	150 000	35	30
Tchécoslovaquie	2 250	700 000	100	56
U.R.S.S.	12 000			
Yougoslavie	540	175 000	58	11
Petits états et Terr.				
Albanie	14			
Liechtenstein	2	350	0,05	32
Monaco	4	4 000		190
San Marin	3	1 000	0,075	67
Gibraltar	3	1 900		86
Malte	26	13 300		43
Territoire international de Triest	33	12 633	4,540	42

II. — AFRIQUE

	Salles 35 m/m	Capacité Nombre total de fauteuils	Fréquentation Nombre de spectat.	Nombre de sièges par 1.000 habitants
Egypte	263	215 000	42	12
Ethiopie	11	7 000		0,5
Liberia	3			
Union Sud-Africaine	490	300 000	35	24
AFRIQUE FRANÇAISE :				
Algérie	220	134 000	20	8
Maroc	90	68 000	13	8
Tunisie	52	30 000	9	8
A.E.F.	7	3 000	0,03	0,7
A.O.F.	65	40 000		3
Madagascar et Comores	20	10 000	2,5	2
Réunion	9	3 700	0,450	15
Côte française des Somalis	4	1 650	0,125	35
AFRIQUE ANGLAISE :				
Côte d'Or	14	11 500		3
Kenya	44	19 400		4
Nigeria	25	13 300		0,5
Rhodésie du Nord	18			
Niassaland	4			
Ste Hélène	1			
Sierra Léone	1			

	Salles 35 m/m	Capacité Nombre total de fauteuils	Fréquentation Nombre de spectat.	Nombre de sièges par 1.000 habitants
AFRIQUE ESPAGNOLE :				
Maroc Espagnol	18	13 500		
Canaries	91	39 200		
AFRIQUE PORTUGAISE:				
Angola	15	5 300		
Iles du Cap Vert	2	900		
Madère	3	3 750		
Mozambique	9	6 500		
CONGO BELGE	34	6 000		0,6

III. — AMERIQUE

	Salles 35 m/m	Capacité Nombre total de fauteuils	Fréquentation Nombre de spectat.	Nombre de sièges par 1.000 habitants
I. - AMER. DU NORD				
Canada	1 820	930 000	224	71
Etats-Unis	19 500	12 200 000	3 700	83
II. - AMER. CENTRALE				
Mexique	1 750	1 400 000	108	57
Costa Rica	50	36 000		44
Guatemala	50	32 000		9
Honduras Britannique .	4	1 600		26
Honduras	33	25 000	2,5	19
Nicaragua	40	43 800		38
Panama	70	50 000		66
Salvador	50	39 000		18
III. - ANTILLES.				
Cuba	520	300 000	55	58
Haïti	15	4 000	0,5	
République Dominicaine	55	22 000	15	10
Antilles anglaises	86	33 000		
Antilles françaises ...	20	8 000	1,3	12
Antilles néerlandaises .	14	9 000		59
Antilles américaines (Porto-Rico)	130	70 000		32
IV. - AMER. DU SUD				
Argentine	2 200	900 000	120	58
Bolivie	50	32 000	5,7	8
Brésil	1 650	1 100 000	150	21
Chili	350	260 000	30	46
Colombie	390	250 000		23
Equateur	75	76 000	7	75
Paraguay	33	11 000	1	9
Pérou	222	180 000	20	22
Uruguay	250	120 000		50
Venézuela	305	150 000	30	33
Guyane Française	1	500	40	18
Guyane Britannique ..	36	25 000		64
Guyane Holl. (Surinam)	6	4 300		21

	Salles 35 m/m	Capacité Nombre total de fauteuils	Fréquentation Nombre de spectat.	Nombre de sièges par 1.000 habitants
V. - ILES DE L'ATLANTIQUE				
Açores	18	10 000		
Bermudes	15	4 350		
Islande	43			
Groëland	équipements mobiles			
St-Pierre et Miquelon ..	pas de cinéma fixe			
Terre-Neuve	statistiques incluses dans le Canada			

IV. — ASIE

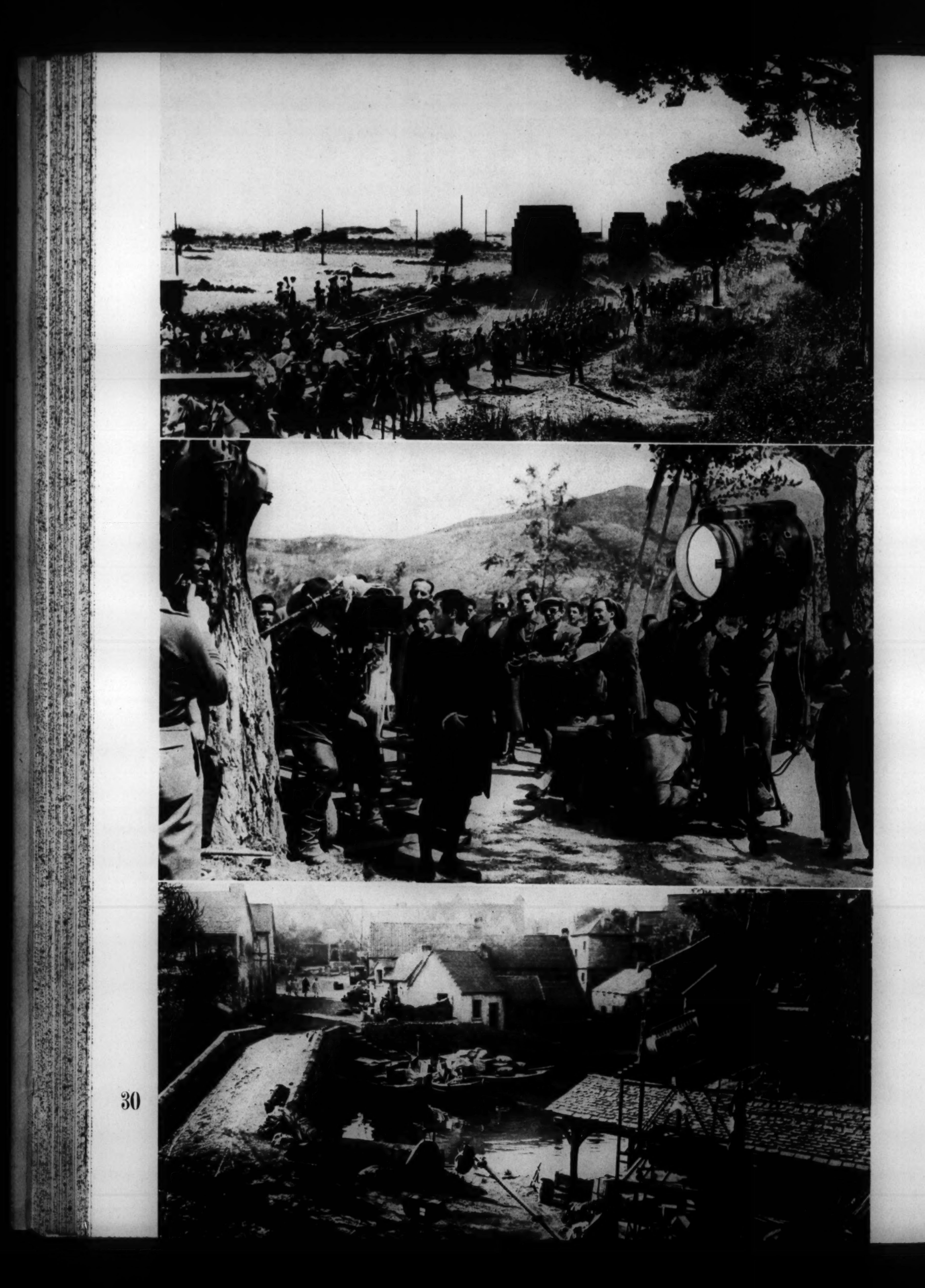
	Salles 35 m/m	Capacité Nombre total de fauteuils	Fréquentation Nombre de spectat.	Nombre de sièges par 1.000 habitants
I. - PROCHE - ORIENT				
Turquie	275	175 000	25	9
Lyban	50	25 000	6	20
Syrie	50	27 000	20	7
Arabie séoudite	pas de cinémas			
Irak	71	62 000	23	13
Transjordanie	4	1 900		5
Israël	98	65 000		91
Perse	80	43 000	17	3
Afganistan	1	700	25	0,6
Aden	7	4 300	0,9	6
Chypre	41	26 000		57
II. - ASIE MERIDIONALE				
Birmanie	150	170 000	10	10
Ceylan	82	40 100	0,040,1	6
Indes	2 100	1 400 000	200	4
Pakistan	230	88 000	30	1
Siam	118	74 800	8	4
III. - EXTR. - ORIENT				
Chine	500	500 000	100	1
Indonésie	260	117 000	50	2
Japon	2 374	1 200 000		15
Malaisie	100	70 000		18
Philippines	450	230 000	25	
Indochine Française ..	55	25 000	9	1
Hong-Kong	27	35 000		20

V. — OCEANIE

	Salles 35 m/m	Capacité Nombre total de fauteuils	Fréquentation Nombre de spectat.	Nombre de sièges par 1.000 habitants
Australie	1 674	1 403 000		182
Nouvelle-Zélande	570	275 000	37	149
Océanie Française (Tahiti et Nlle-Calédonie.	13	5 800	0,5	52
Iles Fiji (Angleterre)..	15	5 300	0,5	20

Radio City Music Hall, Rockefeller Center. New York.









La nature-décor : QUO VADIS ? dans la campagne romaine.

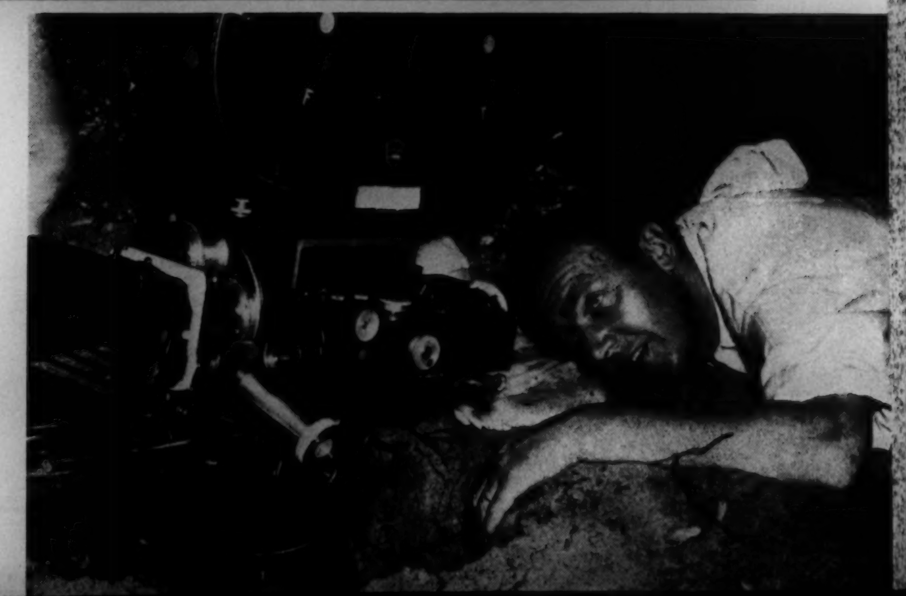
La nature-décor : FRA DIAVOLO sur les collines napolitaines.

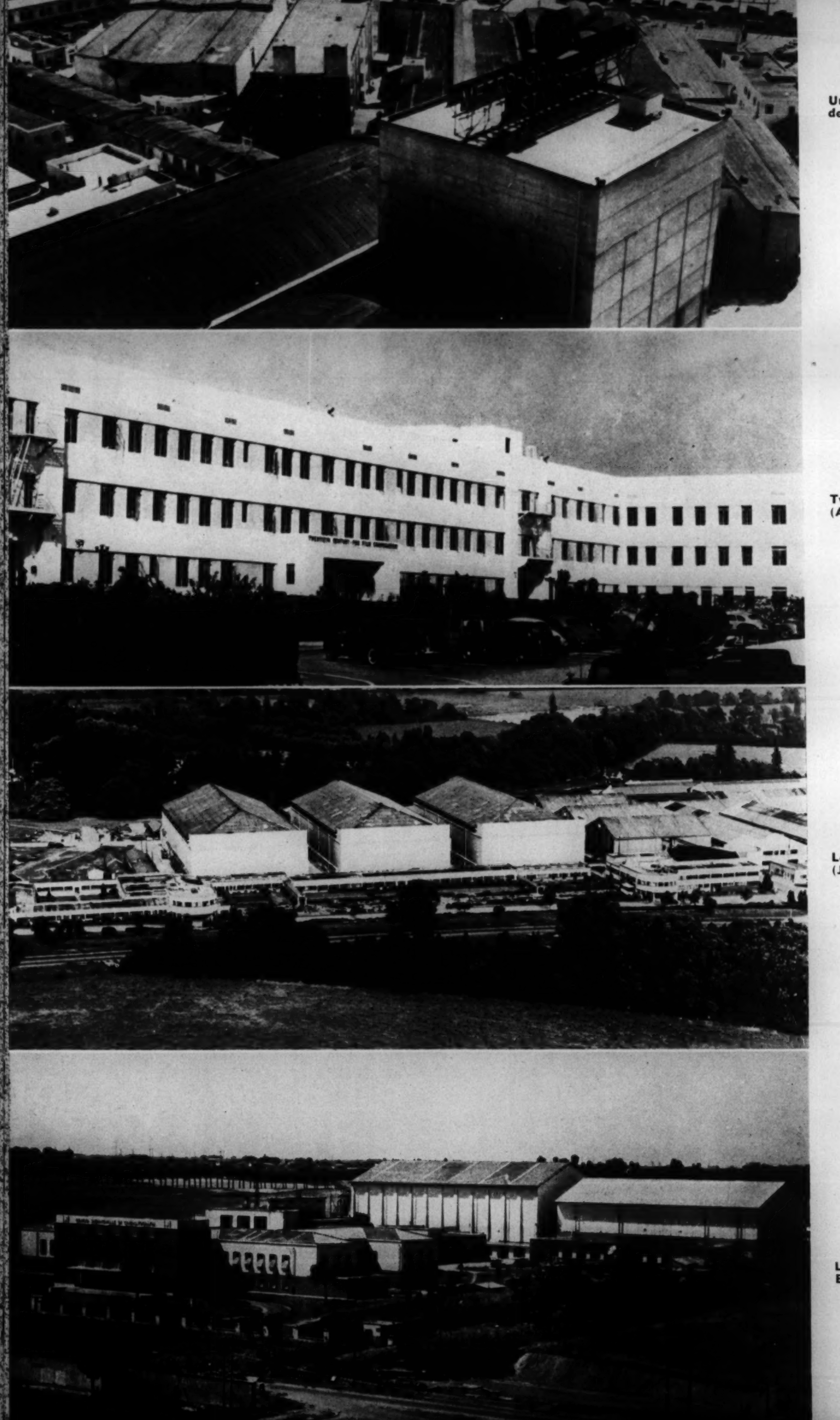
Le décor-nature : FOREVER AMBER et son village.

Prises de vues dans une gare de Paris pour LE CHATEAU DE VERRE de René Clément.

Un décor « réel » dans un studio de Hollywood.

Ronald Neame cherche un angle de prise de vue pour GOLDEN SALAMANDER.





Une vue des studios de la M.G.M.

Twentieth Century Fox (Administration).

Les studios de Denham (J. Arthur Rank).

Les studios du Centre Expérimental de Rome.

La publicité

CE QU'ELLE FAIT, CE QU'ELLE POURRAIT FAIRE

par

R.-M. ARLAUD

Il est devenu lieu commun de dire que la publicité est la locomotive qui entraîne un certain nombre de métiers, dont celui du cinéma. Les vedettes, les genres, les metteurs en scène même, sont des créations — ou des exploitations — publicitaires qui conduisent le spectateur à voir tel film plutôt que tel autre, comme le consommateur achète des pâtes *X* plutôt que des pâtes *Y*. La publicité a mission de retrouver les dizaines de millions dépensés par la production et c'est le Distributeur qui en a presqu'entièrement la charge morale et matérielle (sur ce plan des accords interviennent avec le producteur et l'exploitant).

L'objectif du distributeur ou plus exactement de son chef de publicité, qui peut être indépendant ou attaché à la firme, est double. Lui-même l'oublie souvent et utilise des arguments uniques pour deux clientèles distinctes.

Pour *distribuer,* c'est-à-dire *louer* son film aux directeurs de salles, (ou directeurs de circuits) le distributeur doit soutenir ses représentants par une action sur ces « exploitants ». C'est-à-dire une clientèle totale limitée (5.000 salles) et sensible à un seul argument : « Vous gagnerez plus d'argent avec moi qu'avec le voisin ». Le jour où un distributeur a photographié un tiroir caisse débordant, jouxtant la marque de sa firme, il a réalisé la quintessence de l'appel publicitaire.

Plus complexe est l'autre objectif, sur le public qui dans un pays comme la France non seulement est d'un potentiel de 5 000 000 mais qui peut très bien être étendu et se recruter parmi les quarante millions d'habitants. Là, tous les ressorts du comportement jouent, du vice aux lois morales les plus élevées, du snobisme à la paresse. Cette action devrait, évidemment concerner le « montreur de films » mais comme elle demande des moyens techniques et financiers qui dépassent ses possibilités, elle incombe au distributeur. Il n'est pas souhaitable d'ailleurs qu'il en soit autrement car une certain unité d'action est nécessaire pour accompagner la carrière d'un film.

Lorsque le film arrive au stade de la distribution il n'est en principe pas un inconnu. Durant son tournage une action, presque exclusivement d'information, a été faite par un chargé de presse. On a parlé du studio, des acteurs, passé des photos et si l'œuvre est d'une certaine importance (et si le travail a été bien fait) le milieu professionnel comme le public est déjà alerté et curieux. Toutefois il y a eu un trou de trois à six mois provoqué par les tractations commerciales. Avec le silence l'oubli est tombé.

Le publicitaire alerte alors les gens du métier par le canal des journaux professionnels.

On passe des photos, des échos, des pages publicitaires payantes. Il s'agit d'exposer pourquoi le public ne pourra pas résister aux qualités de telle ou telle œuvre. Dès que la carrière du film aura commencé on donnera des preuves à l'appui : photos de files d'attente devant les salles, chiffres de recettes, extraits de critiques favorables. Fréquemment les distributeurs éditent des « encarts » spéciaux, imprimés avec des procédés différents de ceux du journal, présentés sur papiers plus luxueux et qui — comme leur nom l'indique — s'encartent dans les revues et assurent dans tous les « corporatifs » une égalité de qualité.

En même temps, les représentants se sont mis en route et on les a armé avec des scénarii, prospectus du film (que l'on ne peut montrer à chacun) et qui inciteront le client à demander une projection spéciale ou à se déplacer pour venir à une des présentations réservées aux gens du métier. Le « prospectus » peut adopter les formes les plus diverses, de la feuille imprimée à la brochure de luxe que collectionnent les bibliophiles. Cette présentation à elle seule peut influencer le « client » qui, de la dépense engagée, augurera de l'importance du film.

Le thème de cette édition est toujours le même : présenter le film avec le maximum d'illustrations flatteuses. Les photos sont généralement mêlées à des dessins. En plus le « scénario » contient la description du matériel de publicité mis à la disposition des salles; des phrases publicitaires types; des conseils pour la publicité ultérieure du film, etc. Naguère ces renseignements étaient contenus dans une brochure séparée



appelée « manuel d'exploitation » mais par mesure d'économie la mode se généralise de tout grouper.

Ce principe du scénario est surtout français ou tout au moins latin. Les Américains, eux, croient, à cause d'une avance ancienne, avoir trouvé une recette universelle et défendent tous leurs films avec le même « Press book » où l'on trouve facilement des conseils de cet ordre : « Vous faites circuler en ville une cage contenant une femme avec cet écriteau : *Faut-il enfermer sa femme dans une cage ? vous le saurez en allant au cinéma x...* »

Voici le matériel type auquel les maisons importantes ajoutent des cadeaux publicitaires assez semblables à ce que les maisons pharmaceutiques offrent aux médecins et aux pharmaciens.

ACTION SUR LE PUBLIC

Le chef de publicité réalise alors (ou plutôt en même temps) tout ce qui sera nécessaire à la carrière du film pour le public.

Un ou plusieurs bulletins d'informations pour la presse, donnant histoires, biographies, échos tous faits. Le but est de faciliter le travail du journaliste et de l'inciter à parler du film. Certains distributeurs bénéficient ainsi parce qu'ils savent comprendre les besoins des rédacteurs d'insertions gratuites multiples.

Les jeux de photos sont tirés (quinze, vingt ou trente) se divisant généralement en deux séries. On utilise pour celà les clichés pris spécialement sur le plateau pendant le tournage (et non pas des agrandissements du film qui ne donneraient techniquement rien de bon). Le rôle des photos d'affichage est capital pour inciter le passant indécis (la plus importante clientèle pour un film moyen). La tendance moderne de certaines salles qui réduisent ou suppriment cet affichage est certainement une erreur.

Enfin, puisque nous en sommes à l'affichage, voici venir l'affiche. Régal et bête noire des spécialistes. Régal parceque l'on peut très bien méler le commerce avec le développement d'une sorte d'art populaire. Certains affichistes comme Bernard Lancy (mort l'an passé) ou l'humoriste Peynet ont réalisé des tableautins hautement attractifs, s'évadant de la représentation fidèle d'une scène pour atteindre la stylisation...

Mais bête noire parce que tout le monde donne son avis sur une affiche, la couleur d'un œil ou la forme d'un petit doigt. Parce que le distributeur estime qu'il en a pour son argent si l'on voit le maximum de choses dans le minimum d'espace : trois scènes à effet, quatre têtes de vedettes... ce qui donne un inextricable fouillis horrible à voir et sans aucune action. Les Américains donnent habituellement à des maisons spécialisées quelques photos du film qui sont reproduites fidèlement, sans interprétation, par des moyens fidèles photomécaniques.

En France, le procédé le plus courant est la lithographie (de cinq à douze couleurs), procédés en teintes plates. On réalise habituellement trois modèles : Deux « un morceaux » (120×160 cm); une « deux morceaux » (160×240 cm) et une afichette (60×80 cm) utilisant souvent des documents photographiques. Cette affichette destinée aux vitrines est surtout demandée en Province, il arrive que par mesure d'économie elle soit imprimée au dos d'un scénario afin de pouvoir la *vendre* au client... ce qui est évidemment un non-sens.

Tout ce matériel est *vendu* (sauf les photos qui sont louées) mais il est souhaitable qu'une formule nouvelle d'amortissement soit envisagée car, très souvent par économie l'exploitant rogne le nombre d'affiches neutralisant de la sorte l'effort publicitaire.

Au sujet de l'affiche, il faut remarquer, tant dans sa création que dans son utilisation (et cela n'est pas toujours reconnu) qu'elle ne *décide* pas un client mais lui *signale* la présence d'un spectacle connu de lui. Seules certaines affiches à effet direct peuvent provoquer l'adhésion d'un spectateur éventuel dans un genre déterminé (L'affiche



pornographique est presque l'unique exemple dans ce sens) mais cette action a pour résultat d'écarter tous les autres spectateurs éventuels.

A part cela le publicitaire fait établir des dessins et « clichés » d'impression standard, à faire paraître dans la presse.

Le reste est fonction de budget et d'imagination — silhouettes découpées à placer devant la salle, tableaux ou statuettes pour utiliser des étalages de commerçants... tout est possible.

Un directeur de salles obtint récemment un énorme succès en rendant la monnaie en billets neufs glissés dans des enveloppes de celiophane portant une publicité pour son spectacle. Nous sortons là du domaine technique, de la règle, pour entrer au pays de l'imagination donc du talent ou tout est admissible... mais la place est limitée pour ce voyage.

LANCEMENT

Toutes ces munitions, tout ce matériel seront utilisés au moment de la sortie du film, l'action peut alors se décomposer ainsi :

Premier temps : trois semaines à quinze jours avant la date de sortie, travail sur la presse : on envoie des photos, des renseignements, on montre le film à des journalistes, on fait interviewer les vedettes (si possible), on envoie aux critiques et courriéristes le livre dont est tirée l'œuvre filmée. On provoque par tous les moyens des avant-premières. Ce qui compte alors c'est non seulement le métier et les idées mais aussi les relations amicales du chargé de publicité. Des pages payantes passent dans les journaux spécialisés mais le public doit avoir l'impression que toute cette préparation est spontanée et appartient au pur domaine de l'information. Egalement, de plus en plus on raconte le film en feuilletons et en bandes dessinées (ce qui est arme à double tranchant car on émousse un élément moteur : la curiosité).

Deuxième temps : Quelques jours avant (trois ou deux) la première, début du « tir » précis, les « pavés » dans la presse quotidienne. On annonce le film avec un dessin accrocheur, une phrase prometteuse. Pas de régle que la diversité. Comme pour les affiches : si la mode est au fond noir — faire des fonds clairs. Si l'on ne voit que de graves arguments — employer des dessins humoristiques; enfin, de n'importe quelle façon se séparer des autres, se faire remarquer. La taille de ces pavés va grandissant jusqu'à la sortie, puis les insertions continuent moins importantes jusqu'au premier dimanche et arrêt.

En parallèle, suivant la saison on a prévu un affichage, des panneaux peints importants aux endroits passagers. Egalement on s'ingénie à créer autour du film un évènement local : Gala, réception de vedettes, défilés dans les rues, émissions radiophoniques... là encore nous touchons le domaine de l'improvisation et de l'ingéniosité.

A ce moment, le publicitaire ne peut plus rien, il a dépensé pour une capitale comme Paris une somme variant de un à cinq millions de francs fr, le film lui échappe. En somme il a joué sur les trois derniers jours. La publicité parlée, celle des spectateurs contents ou pas contents décide de la carrière. Les critiques eux-mêmes n'ont qu'une influence relative et limitée à certaines salles plus ou moins spécialisées. On a vu des succès ou des échecs allant dans un sens opposé à l'unanimité de la presse.

Ensuite, le chef de publicité surveille le chiffre des recettes. Si c'est une réussite, il refera un effort à chaque fléchissement afin de rappeler que le film « est toujours là », sinon son travail serait vaine obstination.

Pour finir, c'est la qualité de l'œuvre — quelle qu'elle soit — qui décide de sa carrière. Pourtant, il est des échecs dont la publicité est responsable. C'est lorsque les arguments ou les supports ont été mal choisis, ont déçu la clientèle touchée et

n'ont pas atteint la clientèle qui aurait pu être intéressée. Là, les arguments standards et les traditions sont le plus souvent fautives. On dépense des sommes énormes dans des journaux à gros tirages, lus distraitement et où les pavés trop nombreux se nuisent mutuellement, et l'on néglige des journaux « orientés » dans le sens du film ou utiles certains jours. Par exemple nul ne semble avoir encore compris l'importance des journaux sportifs du samedi et du lundi (ou au lendemain d'un grand match) pour les films sportifs ou d'aventures. On néglige trop les journaux religieux pour des films qui intéresseraient une clientèle religieuse et surtout amèneraient au cinéma un public nouveau qui actuellement s'en méfie. De cette méfiance aussi, la publicité est responsable qui semble parfois considérer le futur spectateur comme un malade ou un obsédé et y réussit si bien que des milliers — peut-être des millions — de gens se disent : « Le cinéma n'est pas pour nous ».

Tout ceci est l'exposé d'un métier et le lecteur arrivé là se dit : « Il n'est question que d'une Capitale, mais la Province ? ». Eh bien oui, les traditions sont ainsi faites que lorsque la capitale est « lancée » on s'imagine volontiers que tout est fait alors que, bien au contraire une réussite dans la ville principale n'inspire souvent que méfiance en Province. Or, rien n'est sérieusement prévu pour suivre la carrière d'un film. Une question de budget fait qu'il ne lui reste que l'initiative des directeurs de salles et un matériel passe-partout. Seule, une maison américaine apporte à cette question une solution en liant les services de vente et ceux de publicité. Pour certains gros films, la vente bloque ses sorties aux mêmes dates dans la même région et même parfois dans le pays entier ce qui permet un effort unique, régional ou national, et un lancement total. La solution est intéressante mais dépasse de beaucoup le cadre de cette étude très résumée.

Avant de terminer, pourtant, je voudrais dire deux mots de ce que pourrait être la publicité. Elle n'est représentée que par des spécialistes peu nombreux et par beaucoup de « marchands de lignes » rétribués en commission sur les dépenses et qui vont au plus facile et au plus rémunérateur. Ils ont l'adhésion de bien des distributeurs à qui même ils ristournent des pourcentages sur leurs gains. En lésinant de la sorte on tue l'élément créateur de la propagande. La publicité suit le film passivement alors que bien souvent elle pourrait le guider. On s'obstine à utiliser des arguments éternellement semblables, à fausser l'esprit du film jusque dans le « film annonce » — ce résumé du film passé sur les écrans les semaines qui précèdent sa projection — pour le ramener au gabarit idéal — brutalité et sexualité. En agissant de la sorte on ne touche qu'un public restreint et l'on triomphe en disant « vous voyez bien, les autres ne viennent pas ».

Or, la publicité pourrait défricher des terres nouvelles, trouver des spectateurs nouveaux et de ce fait provoquer des productions nouvelles. Le cinéma français l'a compris en constatant, par la force des choses, la fin du « film noir » et en se risquant en d'autres sujets... mais la publicité est comme l'armée, en retard d'une guerre et ses pionniers s'épuisent en lutte souvent stériles.

Il serait bon, peut être, de songer à cet axiome américain à l'époque où l'Amérique inventait une partie de ce métier et où l'un de ses spécialistes disait : « Etudiez la clientèle possible, faites des produits correspondant au désir de cette clientèle et ensuite ne dites que la vérité ». Ce qui ne veut pas dire *toute la vérité*. On ne peut pas demander à la publicité de prôner la mauvaise qualité d'une œuvre mais on est en droit d'exiger que toutes ses affirmations soient véritables. Elle y gagnera en crédibilité, elle perdra ce goût fâcheux et péjoratif de « réclame » pour devenir de l'information. Le cinéma y trouvera son sauvetage beaucoup plus que dans des garanties illusoires du côté de la charité officielle ou du protectionnisme.



ECOLES POUR TECHNICIENS ET ARTISTES

La nécessité de constituer des écoles pour techniciens et artistes cinématographiques fut reconnue dans tous les pays qui, depuis plus ou moins longtemps, ont compris l'importance des cadres pour assurer le développement d'une production régulière.

La première école cinématographique fut créée en Russie après la première guerre mondiale, sur l'initiative du metteur en scène S.M. Eisenstein. Elle se montra extrêmement utile pour une production désireuse d'expliquer aux vastes populations d'illétrés aux langages différents, la signification d'un mouvement politique en pleine évolution.

Comme Lénine, Mussolini avait également compris que le cinéma constituait « l'arme la plus forte ». Il favorisa donc, parmi d'autres initiatives, la création d'un « Centre Expérimental de Cinématographie » à Rome. Tandis qu'on a su peu de choses sur l'école russe, à l'exception de quelques théories formulées par le même Eisenstein, par Poudovkine et par les autres professeurs et déjà dépassées ou modifiées (comme la célèbre « Théorie du montage »), — le centre italien a fait parler beaucoup de lui, même en dehors de l'Italie et il a été pris pour modèle par de nombreux pays, comme l'Espagne, avec son Institut de Recherches et d'Expériences cinématographiques, ou la Hongrie dont l'école fut fondée sur l'initiative de Géza Radvàny et de Béla Balàzs, tous les deux anciens élèves de l'école de Rome.

La France fonda en 1945, vingt ans après la Russie et dix ans après Rome, l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), présidé par Marcel L'Herbier. Cette école semi-officielle ne fut pas dotée des moyens dont peut jouir une institution semblable complètement financée par l'Etat. Ainsi l'IDHEC a souffert beaucoup afin de trouver un local convenable. Ses élèves ont dû faire leurs exercices pratiques en « simulant » le tournage, puisqu'on ne leur donnait pas de pellicule. A Rome, à Madrid, ou à Budapest au contraire, chaque élève-réalisateur ou chaque élève-acteur a pu faire ses premiers pas non seulement dans les sketches très courts comme Don Perlimplin *mais aussi dans des films véritables comme* Via delle Cinque Lune *et* Valahol Europaban (Quelque part en Europe).

L'exemple italien fut suivi au moment de la création de l'Ecole du Film Polski à Lodz, avec la collaboration d'un technicien italien. D'autres écoles ont été fondées ensuite au Mexique (une Académie pour acteurs), en Yougoslavie et en Bulgarie; tandis que de nombreux pays comme l'Argentine, le Vénézuela, etc... étudient la possibilité de suivre le mouvement et de posséder leurs propres pépinières de techniciens, de réalisateurs et d'acteurs.

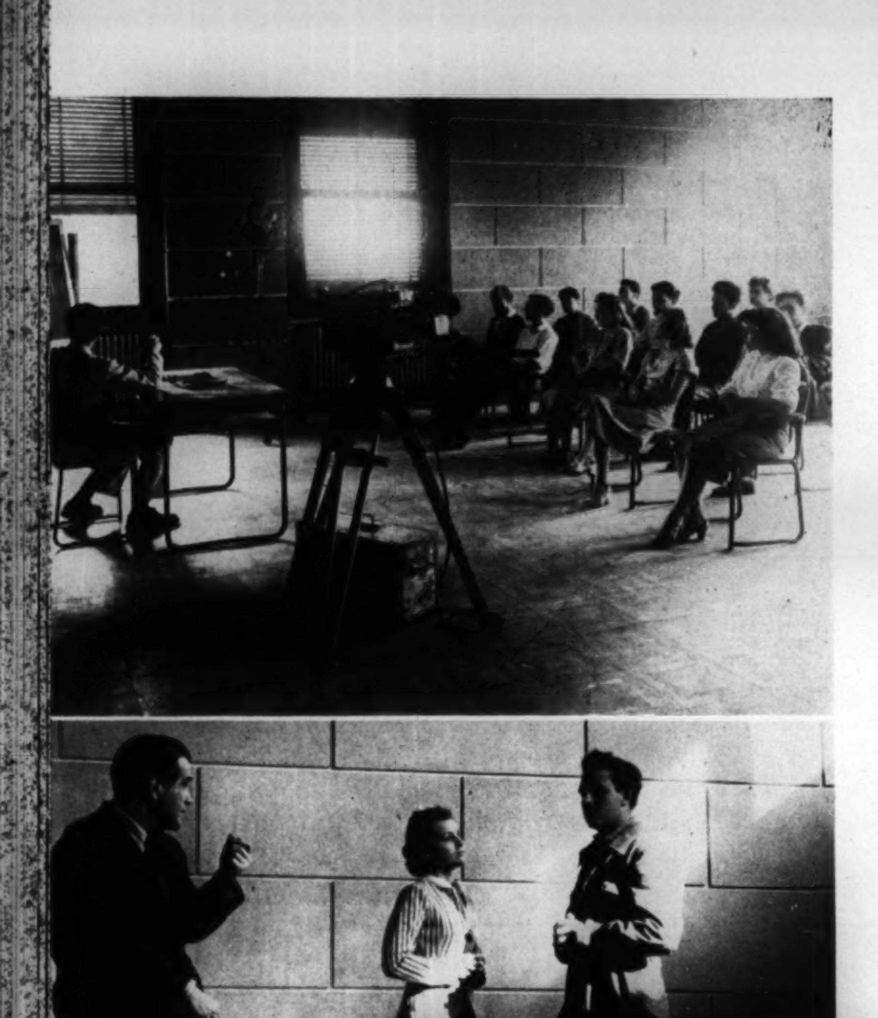
Si, comme nous l'avons vu, les états totalitaires, ont été les premiers à promouvoir, surtout pour des raisons de propagande, les écoles et les centres d'études, la Grande-Bretagne et

Sans les exercices de l'école (Rank Org.)...



...il n'y aurait pas ces scènes (HAMLET).







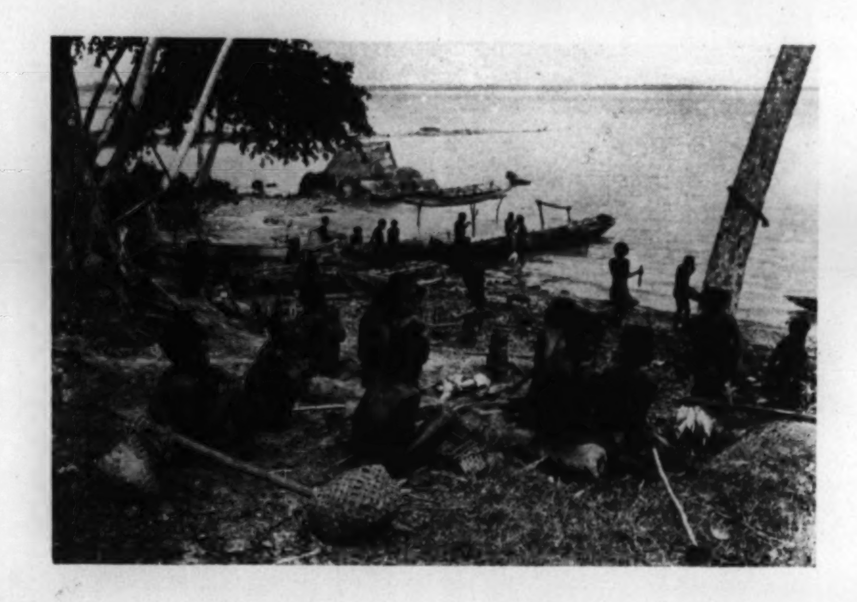
Une leçon au Centre de Rome. Les élèves apprennent à jouer... Exercices pratiques de prise de vue.

les Etats-Unis dont l'industrie cinématographique se développa avec une telle rapidité, ne possèdent pas d'écoles centrales proprement dites, mais des écoles auprès de grands organismes producteurs, afin de former et de perfectionner les éléments déjà découverts. Dans certaines universités une place importante est réservée aux cours sur le cinéma. Les jeunes qui veulent se consacrer au cinéma trouveront donc leur école auprès des grandes maisons de production, tandis qu'une véritable école, bien que dépourvue de salles de cours, se réalisa dans les usines, sur les navires et dans le vaste monde du travail où naquit le documentaire anglais, autour de John Grierson, qui créa un des mouvements cinématographiques contemporains les plus importants. Ce mouvement s'étendit ensuite au Canada et à l'Australie, et permit la réalisation d'un grand nombre de courts métrages excellents. Il fit ainsi la démonstration que le Cinéma mondial n'a pas besoin, pour s'enrichir et se rénover, d'académies seulement, mais aussi de bons réalisateurs de documentaires. La même preuve est fournie aujourd'hui par le réalisme italien qui s'imposa à l'attention du monde entier et qui peut compter non seulement sur certaines personnalités qui travaillent depuis longtemps dans le cinéma, comme Blasetti, Camerini, De Sica, Soldati, mais aussi sur des ex-documentaristes, comme Rossellini, Emmer, Antonioni, et sur de jeunes réalisateurs comme Luigi Zampa, Piétro Germi, Giuseppe De Santis. Ils furent tous, avec de nombreux acteurs et actrices, (Alida Vali, Carla Del Poggio, etc...) et les producteurs Salvo D'Angelo, Dino de Laurentiis et Paolo Tamburellá, des élèves du Centre Expérimental du Cinéma.

N'oublions pas parmi les écoles cinématographiques celle qui fut organisée sous forme de spécialisation auprès de la Faculté du Journalisme à l'Université Internationale « Pro Deo » avec siège à Rome. Des cours très développés préparent ici à la fois les futurs journalistes cinématographiques, les futurs ciné-reporters et ceux qui ont l'intention de travailler pour le cinéma dans le domaine du scénario et de la mise en scène.

MARIO VERDONE

Exploitation "NON-COMMERCIALE"



D'après un documentaire australien (Nouvelle Guinée).

A côté de l'exploitation cinématographique normale s'est développé tout un système qualifié, d'un nom d'ailleurs très impropre, d'exploitation « non commerciale ». Ce terme englobe, en effet, tantôt des séances payantes dans certaines salles publiques, tantôt des séances à but exclusivement culturel.

Au premier échelon de cette exploitation on peut admettre les salles qui font du cinéma sans un but directement lucratif. *Entendons par là que les bénéfices ne sont pas distribués à la Société ou aux personnes possédant la salle mais bien à des organismes ou à des œuvres. Au lieu de se contenter d'une séance occasionnelle au profit d'une œuvre (formule du gala cinématographique), l'entièreté des recettes d'une exploitation régulière est attribuée à l'œuvre dont le cinéma doit assurer la subsistance. C'est la forme d'exploitation adoptée dans de très nombreux cas par des cinémas paroissiaux ou établis dans des salles d'œuvres et dont la mission principale est très souvent de faire vivre les œuvres paroissiales et notamment les écoles.*

La formule est, sinon discutable, en tout cas discutée. Car elle participe d'un côté à l'exploitation commerciale, dans ce sens que ces salles suivent toutes les règles de l'exploitation ordinaire en ce qui concerne exclusivités, priorités, conditions de location de films, etc. Par ailleurs dans bien des cas, dans plusieurs pays du moins, de certaines facilités, notamment d'exemptions fiscales, accordées non pas à l'exploitation elle-même, mais à l'œuvre qui en recueille les bénéfices. On comprend donc aisément, que cette formule soit considérée assez souvent par l'exploitation commerciale ordinaire, comme une concurrence déloyale surtout à des moments où les recettes sont en baisse et où l'emprise du fisc se fait plus durement sentir.

Cette forme d'exploitation se rencontre surtout dans les petites localités et il est assez rare de trouver dans des centres importants, de grandes salles et encore moins des salles de première exclusivité exploitées selon cette formule. L'exploitation se fait en 35 mm et en 16 mm avec une préférence marquée pour le 16 mm surtout dans les pays à population peu dense, où l'exploitation en 16 mm peut se faire sans restriction.

Ce n'est pas toujours le cas en effet. Car en règle générale, le 35 mm jouit d'une protection contre son concurrent, le format réduit. Bien que l'exploitation en 16 mm constitue pour le producteur un appoint non négligeable, des restrictions assez sévères empêchent l'exploitation simultanée d'un même film dans les deux formats. Généralement, la réduction en 16 mm ne se fait que plusieurs années après la sortie du film et même dans ce cas, l'exploitation ne peut se faire que s'il n'y a pas de salles en 35 mm dans un rayon de 5 ou 7 km. Ce qui constitue un handicap considérable pour l'exploitation en 16 mm dans les pays à population très dense. En Belgique par exemple il est assez rare, excepté dans certaines provinces, de trouver des localités situées à plus de 5 kms d'une salle de cinéma !

Par contre dans d'autres pays, la rareté (toute relative) de salles de cinéma, a donné naissance

à une exploitation d'une formule particulière : le cinéma ambulant c'est-à-dire des exploitants se déplaçant avec leur matériel d'une localité à l'autre, pour y donner des séances d'une périodicité plus ou moins régulière. La maniabilité des appareils 16 mm, le fait que la pellicule 16 mm est ininflammable rendent cette forme d'exploitation assez facile. Par contre, elle est pratiquement inexistante en 35 mm.

Mais cette forme d'exploitation ne se distingue pas essentiellement, de l'exploitation courante. Les recettes sont évidemment beaucoup plus modestes. Cependant pour les distributeurs elles n'en constituent pas moins un supplément de ressources appréciable. Pour désigner ces différentes formes d'exploitation, on parle volontiers de « petite exploitation », la distinguant assez nettement de la « grande exploitation » d'une part, des circuits « non-commerciaux » d'autre part.

En marge de l'exploitation cinématographique proprement dite, s'est développé tout un ensemble de séances occasionnelles et de caractère plus ou moins privé, *qui sort nettement de la vie courante cinématographique.*

Encore faut-il dire que, même ici, on pourrait distinguer un double courant : le premier où le cinéma n'est pas employé comme un but en soi, le second qui, reste au service du cinéma.

Dans le premier cas il s'agit de manifestations diverses : culturelles, éducatrices, philantropiques ou même purement récréatives dans lesquelles le cinéma n'occupe qu'une place modeste. Tel film doit servir à illustrer une tournée de conférences sur l'esprit de famille; tel autre se voit programmé jusqu'à usure complète de la copie lors des fêtes de la Saint-Nicolas, tel autre fera de belles soirées pour des groupements sportifs etc. En marge de la vie cinématographique ces films peuvent donc constituer un apport très efficace à l'industrie. Et certains films dont la carrière commerciale fut assez peu convaincante, connurent par la suite une brillante exploitation lorsqu'ils eurent été retirés des circuits ordinaires.

Certaines production peu coûteuses ont pu s'amortir presqu'entièrement dans de tels circuits. Des films tels que Pastor Angelicus, Guerre à la guerre, *ont été pour ainsi dire complètement amortis, en dehors de l'exploitation courante, laquelle avait été peu brillante. Il va de soi que les usages reçus dans le domaine de location n'ont plus cours ici. Il n'est plus question de priorité de telle salle sur telle autre, de protection à accorder au 35 mm, etc. A longue échéance, ce circuit peut même quelquefois suffire à payer entièrement certaines productions.*

Dans le même ordre d'idées il faudrait signaler la production spéciale de films pour enfants.

Il y a là, dans le monde de la production, tout un domaine encore peu exploré qui devrait obéir à des lois propres, tant dans l'ordre du financement que de la distribution et de l'exploitation. Jusqu'ici l'industrie cinématographique n'a pas encore accordé à cet intéressant problème toute l'attention qu'il mérite.

Terminons ce panorama par un mode d'exploitation qui, bien que de caractère non-commercial,

Un documentaire célèbre : REPORT ON THE REFUGEE SITUATION (Film Section ISD et Deutsche Dokumentarfilm Gesellschaft).





Un documentaire en couleurs :
NOTRE DAME DU LUXEMBOURG de Florent Antony.

est cependant directement au service du cinéma, même si ses effets ne se font pas sentir immédiatement. Il s'agit de l'activité déployée par tous ceux qui veulent voir dans le cinéma plus qu'un commerce ou une industrie, mais qui y cherchent une valeur artistique et culturelle.

L'exemple type en est le Ciné-Club *traité bien à tort, souvent, comme un parasite de l'industrie. Pratiquement abandonnés aux seules ressources des Cinémathèques, les ciné-clubs ne peuvent compter que sur l'habileté — qui atteint très souvent à la maîtrise — de leurs dirigeants. Les films de la production courante leur sont presque toujours inaccessibles. Ils doivent se fournir à des cinémathèques, se servant uniquement de films dont les droits sont échus ou ne sont plus réclamés par personne.*

La situation dans l'Enseignement *est un peu plus avantageuse. Ces séances ayant un caractère strictement privé, les difficultés d'approvisionnement ne sont plus aussi insurmontables, et on réussit assez facilement à organiser de véritables cours cinématographiques illustrés par des projections. Il existe malheureusement un malentendu de base entre l'industrie cinématographique et l'activité culturelle au service du bon cinéma. Ou plutôt ce n'est même pas un malentendu, c'est une ignorance presque complète. L'industrie cinématographique continue son activité d'après ses lois propres et souvent très rigides sans se soucier de toute cette vie culturelle qui cherche à se développer autour d'elle.*

Un seul exemple : on sait qu'après un certain nombre d'années (5 à 10 ans), un film est retiré de la circulation et que les copies positives en sont détruites. Les cinémathèques sont très heureuses si elles peuvent mettre la main sur une copie. Donc plus moyen de disposer de ces films, même pour l'enseignement. Or qui ne voit tout l'intérêt qu'il y aurait à passer dans les maisons d'enseignement, dans des cours d'éducation populaire et autres organismes, toute la gamme des Charlot par exemple (encore que les Charlot soient plus accessibles que beaucoup d'autres). Prenez n'importe quel cinéaste de valeur : il est pratiquement impossible de présenter une anthologie, même très incomplète, de son œuvre. On se trouve là devant un handicap quasi insurmontable, de tout enseignement cinématographique tant soit peu poussé, tandis que pour l'enseignement de la littérature, de la musique, des arts plastiques, on dispose d'anthologies, de discothèques, de collections de reproductions les unes plus complètes que les autres.

Or il est extrêmement rare qu'on dispose des films ou des fragments de film dont on aurait besoin pour donner un enseignement valable. Il est temps que l'industrie cinématographique accorde à ce problème toute l'attention qu'il mérite. Que l'industrie se rende compte qu'elle sera la première à profiter de cet enseignement, qui n'a d'autre but que de former le spectateur de demain. Il y aura encore des générations de spectateurs qui ignoreront le bon film si on ne lui apprend pas à l'apprécier à sa valeur exacte.

Espérons que des contacts s'établiront entre le monde du cinéma et le monde des éducateurs, que l'Industrie mettra à la disposition de l'Enseignement les films dont il a besoin, quelle qu'en soit la date de production; qu'on fera des anthologies comme c'est le cas pour le cinéma scolaire proprement dit.

L'exploitation « non-commerciale » ne doit pas être considérée comme le parent pauvre de l'industrie. Dans bien des cas elle lui apporte une aide efficace en lui fournissant le spectateur intelligent... et payant de demain. *L. LUNDERS.*



Un documentaire en couleurs : NOTRE DAME DE LUXEMBOURG, de Florent Antony.

TERRAIN DIFFICULTUEUX, EXPÉRIENCE LABORIEUSE

DESSIN ANIMÉ FRANÇAIS

Dans une étude qu'il a consacrée, voici trois ans, au dessin animé français, Armand J. Cauliez a pu écrire : « Aucun film dessiné, produit en France, n'a encore atteint « la classe internationale. C'est moins une question d'ins- « piration et de conception qu'une question de moyens « matériels. Il faudrait que la production encore artisanale « s'industrialisât, que l'on triplât le budget des films, que « l'on s'unit au lieu de disperser les efforts ».

Des éléments nouveaux ont surgi dans la production française de dessins animés depuis que Cauliez a écrit ces lignes à la fois désabusées et optimistes. Etudier le problème dans ce qu'il comporte de points obscurs et de difficultés pratiques souvent insurmontables n'est point notre propos. Quoi que l'on puisse dire, le dessin animé français possède une histoire surffisamment nourrie et un présent suffisamment prometteur pour que l'on puisse tracer dès maintenant un bilan.

Comme le cinéma lui-même le dessin animé est né en France, est-il besoin de le rappeler ? Contemporain de Méliès, Emile Cohl n'eut pas plus de chance que lui et il dut bientôt céder devant la concurrence étrangère. Il y eut certes d'autres créateurs de dessins animés en France, entre autres Benjamin Rabier et O'Galop, mais ils n'eurent qu'une vogue passagère et limitée. Et c'est seulement dans le domaine publicitaire que les Français purent lutter victorieusement contre l'invasion des « cartoons » américains.

Lorsque le cinéma se mit à parler, le dessin animé français était pratiquement inexistant et il fallut de nombreuses années pour constater un timide réveil. Il n'est pas question, bien sûr, de produire en France des dessins animés sur un rythme américain ni de concurrencer les Walt Disney ou les autres maîtres du genre, mais il n'est pas interdit de penser que des artistes de talent pourraient de temps à autre concevoir un dessin animé d'inspiration française, différent de ceux que nous offrent les spécialistes étrangers. Un coup d'œil rapide sur la production de ces dernières années prouve que ce rêve n'est pas trop téméraire. En effet, si l'on se cantonne dans les dessins animés de court métrage, on peut enregistrer quelques manifestations qui, pour ne pas être parfaites, n'en témoignent pas moins d'un effort constant pour remettre en honneur un genre de production cinématographique qui

correspond assez bien au génie français. **Le Marchand de Notes** et **Le Voleur de Paratonnerres** de Paul Grimault n'étaient pas encore tout à fait au point. **Le Petit Soldat** du même artiste et basé sur un scénario de Jacques Prévert, l'était beaucoup plus. Ce film a remporté le Prix du Dessin Animé à Venise (ex-æquo avec Walt Disney). Des quelque vingt dessins animés français sortis de divers studios au cours des dernières années, c'est assurément **Le Troubadour de la Joie** d'Omer Boucquey, qui est le plus caractéristique et le plus digne d'intérêt. D'inspiration assez élevée, mais dépouillé de tout pédantisme, ce petit chef d'œuvre illustre de façon parfaite ce que pourrait être une école française du dessin animé. Techniquement parfait, artistiquement réussi, ce **Troubadour** mérite une carrière internationale.

Les difficultés matérielles insurmontables qui se dressent devant les producteurs de films de court métrage en général et plus particulièrement devant les créateurs de dessins animés, ont incité certains artistes à abandonner la formule du court métrage pour reporter tous leurs efforts sur des bandes de longueur normale pouvant constituer le « morceau de résistance » d'un programme cinématographique. A l'heure actuelle, deux œuvres de grande envergure se placent, à des titres divers, dans le champ de l'actualité. Dans les deux cas, il s'agit de créateurs ayant déjà fait leurs preuves dans la production de court métrage. Paul Grimault est l'auteur du premier de ces films ; Jean Image le créateur du second. Jean Image avait déjà produit **Rapsodie de Saturne** et **Ballade atomique** dans lesquels l'inspiration littéraire dépassait parfois la réalisation pratique.

Depuis janvier 1949, Jean Image s'était attelé pratiquement à une nouvelle tâche. Délaissant les thèmes d'inspiration plus ou moins philosophique, il avait décidé de porter à l'écran quelques aventures nouvelles du Petit Poucet. Le film s'intitule **Jeannot l'Intrépide.** Cette vaste entreprise a été mise sur pied six mois avant le début du travail pratique et l'ensemble de la réalisation aura duré deux ans et demi.

Ce n'est pas trop si l'on pense que **Jeannot l'Intrépide**, composé de 120 000 images, a nécessité la composition de 600 décors. C'est dans un vaste appartement aux allures quelque peu vieillotes que Jean Image a installé son équipe artistique et technique, en plein Paris. Pendant la réalisation du film, nous sommes allé le voir. Le maître de céans nous reçoit fort aimablement et nous invite à visiter les lieux où ses collaborateurs s'affairent, soit autour de tables, soit devant des graphiques mystérieux pour nous — mais fort compréhensibles pour eux.

— C'est en Technicolor que vous réalisez ce film ?

— Oui, c'est le procédé le plus approprié aux besoins du dessin animé. De plus, étant donnée la lenteur forcée de notre travail, le fait d'avoir à faire développer la pellicule à Londres ne nous gêne pas.

— **Jeannot l'Intrépide** n'aura rien de commun avec **Ballade Atomique.** Le dessin animé doit rester, avant tout, un délassement de l'esprit. J'espère que **Jeannot l'Intrépide** — pour lequel j'ai trouvé de précieux collaborateurs, entre autres Paul Colline pour les textes et René Cloërec pour la musique — deviendra une aventure merveilleuse que vivra chacun des enfants de notre époque.

Autre décor, autres ambitions aussi chez les Gémeaux. Ici, ce n'est pas une vieille demeure qui nous accueille, mais une somptueuse villa de Neuilly. Et c'est un directeur commercial qui reçoit les visiteurs. Ici, on vise plus haut. Le film que Paul Grimault réalise depuis près de deux ans s'appelle **La Bergère et le Ramoneur.** C'est une sorte de conte philosophique, dû à la collaboration de Paul Grimault et de Jacques Prévert. L'équipe de Grimault se compose de 130 collaborateurs variés, mais le labeur avance fort lentement car les Gémeaux font entre temps d'autres travaux et l'on n'attend pas la sortie de la première copie du film avant encore six mois.

Pour la bande sonore de leur film, Jacques Prévert et Paul Grimault ont fait appel à des collaborateurs dont les noms sont familiers à tous les spectateurs de cinéma. La musique est de Joseph Kosma, collaborateur assidu du poète des **Enfants du Paradis.** Les principaux personnages sont vocalement interprétés par des comédiens de talent : **la Bergère** (Anouk Aimée) ; **le Ramoneur** (Serge Reggiani) ; **le Roi** (Fernand Ledoux) ; **l'Oiseau** (Pierre Brasseur) ; **l'Aveugle** (Roger Blin) ; **le Sentencieux** (Félix Oudart) et **le Chef de Police** (Yves Deniaud). Cette interprétation n'est valable, évidemment, que pour la version française. Paul Grimault envisage de laisser à son producteur la possibilité de présenter **La Bergère et le Ramoneur** en plusieurs versions. Pour l'instant, on annonce six traductions : anglaise, italienne, allemande, espagnole, arabe et russe.

Ainsi, pour la première fois dans l'histoire du dessin animé français, on s'est attaqué à des films de long métrage. Ni chez Jean Image, ni même chez Paul Grimault on ne trouve les installations nécessaires à une production massive. Pour tourner un dessin animé dans ces conditions, il faut donc non seulement du talent, mais aussi de la patience. De la patience, il nous en faudra également à nous, spectateurs, pour voir apparaître **la Bergère et le Ramoneur...**

CHARLES FORD.



Jeannot l'Intrépide.

LES FILMS CATHOLIQUES AUX ÉTATS-UNIS

On peut avancer sans crainte, avec Denis X. Duffy, de la Revue jésuite « America », que 90 % des catholiques américains, ne font pas la distinction entre les films de 35 mm. destinés aux salles de spectacle et les films de 16 mm réservés aux salles paroissiales ou aux collèges.

Les premiers essais de production de films « catholiques » sont maintenant charitablement enfouis dans l'ombre. Ils furent caractérisés par un grand nombre d'opérations frauduleuses et de fausses déclarations qui ont coûté à des pasteurs, des prêtres et des laïcs des centaines de milliers de dollars et se sont terminées, entre autre chose, par des condamnations et des mises en prison.

La plus grande partie de ce drame s'est passée au temps des films muets de 16 mm, à l'époque de la production de « Fabiola ». A ce moment, les grands maîtres du cinéma, conscients du défi qui leur était lancé, surent ériger habilement et en silence les barrières nécessaires pour empêcher la présentation de films dans les salles paroissiales. Ce qui fut fait le plus souvent sous prétexte d'ordonnances relatives aux dangers d'incendie; celles-ci arrêtèrent effectivement toute présentation de films ailleurs que dans des salles commerciales ou des grands hôtels, munies de l'équipement nécessaire et possédant un personnel imposant. A Los Angeles, un prêtre a dû payer une amende de cent dollars pour avoir passé un film dans une salle de paroisse. « Ceci » — dirent les Magnats — sera la fin de « cela ». Lorsque les films de 16 mm, se perfectionnant, furent produits sur matière ininflammable, il n'était plus nécessaire de se conformer aux ordonnances variées, astucieusement inscrites, dans la loi, et les films catholiques auraient pu connaître un nouvel essor. Il n'en fut rien.

Au moment de la création de la « Ligue de Décence », par la Hiérarchie américaine en 1934, suivant l'apostrophe lancée par le Délégué apostolique Mgr Amleto Giovanni Cicognani envers ceux qui « massacrent l'innocence de la jeunesse », un nouvel effort fut tenté en faveur des films par les catholiques des Etats-Unis. Il n'est pas inutile d'ajouter que cet avertissement fut donné au congrès national des œuvres catholiques charitables. Car il n'existait pas alors d'organisme catholique du film, auquel le Délégué apostolique put s'adresser, ni d'organisation destinée à éclairer les laïcs sur la production et diffusion de films catholiques.

La « Ligue de Décence » a été certes une bénédiction pour les catholiques américains, mais non pas un bienfait sans mélange. Cette ligue attira l'attention des catholiques sur la production commerciale, affichée à la porte des églises, mais détourna leur attention du point le plus important de l'Encyclique « Vigilanti Cura », qui traitait de la production de films catholiques et de la création de spectacles catholiques dans les écoles et universités. Cette partie, très importante de l'Encyclique, a été pour ainsi dire, ignorée aux Etats-Unis.

En fait, à part quelques exceptions, ici et là, la presse catholique ne semble pas avoir pris conscience qu'il existe des films catholiques. Par ailleurs, la presse de l'église réformée ne cesse de recommander l'utilisation de films religieux, et des organisations telles que : « Cathedral Pictures », la Commission du film protestant, l'église luthérienne et certains éléments plus éclairés de l'église baptiste qui ont souscrit 50 000 dollars pour faire progresser leurs travaux de télévision et qui sont au point pour les films de 16 mm, fournissent même les pays d'Amérique latine, d'Asie et d'Afrique en films « missionnaires ». Mieux que cela, ces organisations ont même pénétré jusque dans les mines de charbon de Pensylvanie, pour y trouver des sujets d'action sociale et avec la connivence d'entrepreneurs catholiques, ont cherché et réussi à faire accepter des films, qui — selon les termes du regretté Monseigneur E.R. Kirk de l'église St-Basile de Los Angeles — ne sauraient être considérés comme authentiquement catholiques.

En ce qui concerne le film religieux les catholiques américains n'ont pas seulement été trompés dans la première étape, mais incompétents dans la seconde étape et dépassés dans la troisième. D'où vient alors cet optimisme, qui permet de déclarer que le film catholique semble prendre son essor aux Etats-Unis ? Une réponse plutôt curieuse serait : « il vient des convertis et des non-catholiques », et cette réponse serait en grande partie vraie. Il y a quelques sept ans, un prêtre éducateur écrivait pour une revue de pastorale et de liturgie, un article intitulé : « On demande une société catholique de cinéma ». Cet article de huit pages relatait une bonne partie de l'histoire passée et faisait le point. Mais l'auteur semblait ignorer qu'il y avait à l'époque trois organisations susceptibles d'être intitulées : « Societés

catholiques de cinéma ». Deux d'entre elles, **« Religions Films »** dirigée par W.H.S. Foster, et **« Way of life films »** avec Fanchon Royer à sa représentaient le don total de deux convertis, qui avaient voué leur vie au Cinéma catholique.

La troisième organisation, qui s'intitule maintenant : « Films de missions » était le résultat des efforts d'un pionnier, Père Bernard R. Hubbard, S.J. mieux connu sous le nom du « Père des glaciers ». Ce qui nous donne grand espoir, c'est qu'après des années de lutte, le Père Hubbard a réussi à fonder sur le terrain de l'Université Santa Clara, en Californie, le premer studio de cinéma catholique aux Etats-Unis et peut-être, le premier du genre dans le monde. Du moins en ce qui concerne le côté technique, le studio « Mission » peut assurer une production comparable pour le son et la couleur à celle de chaque studio analogue de Hollywood et sans doute de n'importe où dans le monde. L'équipe d'ingénieurs spécialisés a été formée dans les meilleurs studios de Hollywood.

Durant les 20 dernières années le Père Hubbard a produit lui-même une grande quantité de films. Tandis que chez les autres l'accent semblait mis sur l'aspect pittoresque ou dramatique plutôt que religieux, chez lui le message du christianisme se trouve toujours au premier plan.

En lisant l'article d'André Buchanan : **«Les films peuvent-ils sauver l'humanité ? »** dans le n° 3 de la **« Revue internationale du Cinéma »,** on ne peut manquer de constater que plus d'une idée mise en avant par l'auteur a été appliquée par le Père Hubbard.

Parcourant le monde, il nous a donné les images de la vie de notre prochain, en Alaska, en Chine, au Japon, aux Indes, en Allemagne, en Terre-Sainte ainsi qu'aux extrêmités du Pacifique et des pays scandinaves. Le contenu dramatique de tels films, ne vient pas des fantaisies de la plume d'un rédacteur de scénario, mais c'est le drame de la vie, des mœurs, des joies et des peines de ces millions d'êtres innombrables, portées à l'écran et vues par des millions d'Américains, présentés par le Père Hubbard.

Cette activité débuta par un hasard; son succès fut phénoménal; et ses échecs navrants. Le Père souhaitait l'établissement de cinémathèques catholiques dans tout le pays. A un moment donné, il créa et dirigea des centres de distribution du film à New-York, Chicago et San José en Californie. Lorsqu'il dut abandonner la partie après avoir manqué de soutien, il ne resta pour ainsi dire rien d'un projet d'une telle valeur, sauf ce qui a été organisé par l'Université Santa Clara, juste aux portes de San José.

Le Père Hubbard, qui parvint à une réputation de géologue lorsqu'il était encore étudiant à Innsbruck, se lança dans des recherches géologiques en Alaska, comprenant la valeur du film, il emporta avec lui un équipement, qui permit la production de films tels que : **The Valley of ten thousands smokes** (La vallée des dix mille fumées), **Mush, you Mulamites,** et d'autres réalisations.

Quoi de plus naturel et providentiel ensuite que cette demande que lui adressa le regretté Monseigneur J. Raphaël Crimont, Evêque de l'Alaska, de présenter ces films aux Etats-Unis au bénéfice des missions en Alaska ! Ce que le Père Hubbard accepta aimablement, apportant ainsi à ces missions négligées, comme un afflux de sang nouveau.

En dehors de la construction des studios du Père Hubbard à Santa Clara, l'espoir avec lequel nous envisageons l'avenir du film catholique aux Etats-Unis, repose sur quatre autres initiatives : deux sont dues à des convertis et les autres à des non-catholiques.

Les convertis sont : W.H.S. Foster, Anglais d'origine, marié à une jeune Irlandase catholique, père de sept enfants dont l'un est frère enseignant dans le diocèse de Trenton, en New Jersey; et Fanchon Royer, la première femme qui ait réussi à réaliser des films à Hollywood. Ses premières productions (**This is life** et **Alimony Madness,** étaient le pain quotidien de Broadway en 1929.

Miss Royer, née à Des Moines en Iowa, deux fois mariée et deux fois divorcée, est mère de cinq enfants. A un moment de sa carrière Walt Disney lui offrit la moitié de la participation à son studio, pour 2 500 dollars.

Que l'histoire du Père Hubbard ou celle de l'un de ces deux convertis soit la plus séduisante, on peut en discuter, mais ces trois personnes ont une chose en commun, bien qu'elles ne se soient sans doute jamais rencontrées. C'est d'avoir combattu et vaincu les mêmes obstacles, à savoir : l'indifférence du public américain envers les films catholiques. Chacune d'entre elles l'a fait de manière différente. Je m'associerai au critique du service d'information de la N.C.W.C., lequel déclarait, après examen de l'ensemble de la production de Hollywood, que le meilleur film catholique était celui de M. Foster : **The perpetual Sacrifice** (Le Sacrifice perpétuel).

Pour dire comme le regretté Mgr E.R. Kirk, premier Directeur spirituel de Guilde catholique

de la Radio et du Cinéma, fondée sous son Rectorat, en 1940 et que préside maintenant Miss Royer : « Ce film vaut 52 sermons ! » C'est en fait le seul film qu'il soit permis de passer dans les églises (après avoir retiré le Saint-Sacrement) et lorsque Mgr Kirk sollicita et reçut cette autorisation de Mgr John J. Cantwell, Evêque de Los Angeles il déclara : « L'église est le lieu propre à la présentation de ce film qui nous ramène aux âges de foi, où l'art dramatique était au service de la religion ».

Depuis sa conversion au cours du tournage de **Mission to America** (Mission vers l'Amérique), film sonore, en couleur, relatant l'épisode émouvant de la conquête de la Californie et de la Nevada par les missionnaires franciscains, Miss Royer a tourné sept autres films catholiques. Car, du jour de son baptême, où elle demanda : « Pourquoi personne ne m'a donc parlé de l'Eglise il y a vingt ans ? », elle s'est consacrée à la production exclusive de films religieux. Parmi ceux qu'elle a tournés à Hollywood et au Mexique, où elle réside maintenant avec trois de ses filles, citons : **Millions Call Him Father** (Des millions le nomment : Père), **The bell Ringer of Antigua** (Le Sonneur de cloches d'Antigue), **Birthplace of Democracy** (Le lieu de naissance de la démocratie), **Obeying the Command** (Obéissant à l'ordre), **A fighter for true Peace** (Un combattant pour la paix réelle), **Mexican Miracle** (Miracle Mexicain) et **Day of Guadalupe** (Journée à la Guadeloupe). Ces films ont été produits avec l'aide du Père Louis A. Gales, du « Catholic Digest », qui a fondé « Guardian-Films », en vue de promouvoir la cause du mouvement du film catholique, mais qui consacre actuellement le plus clair de sa prodigieuse énergie à l'utilisation des films fixes, en plus de son œuvre de publiciste catholique.

La part des non-catholiques dans l'essor actuel du cinéma, revient à Georges Weeks, qui finança le premier des films religieux de Miss Royer; et à Lane Kosters dont le film : **Upon this Rock** (Sur ce Rocher) est la première réalisation d'une vie du Christ (en 16 mm sur Kodachrome), relatant la vie du Sauveur, du point de vue strictement catholique du Prince des apôtres.

DANIEL E. DORAN.

Un des plus beaux film américains de ces dix dernières années : LOUISIANA STORY, de Robert Flaherty.



LE CINÉMA PENSE-T-IL NEUF ?

Le redoutable point d'interrogation posé là. Non pour la question en soi fort naturelle, mais pour celui qui doit y répondre. Un enfant à la pensée fraîche, un homme d'âge connaissant : esthétique, morale, logique, psychologie, linguistique, grammaire, philologie, art, science, sociologie, la traiteraient peut-être mieux qu'un obscur cinéaste ! La compréhension et l'indulgence du lecteur ne nous manqueront point.

★

Accordons-nous d'abord, sur le sens du mot « neuf » en particulier. Si l'on entend par là que le cinéma pourrait nous apporter une sorte de révélation, je réponds NON. « Tout est dit... depuis qu'il y a des hommes et qui pensent ». Les philosophes surtout, qui par métier manient les concepts les plus généraux et les plus abstraits auxquels nos cerveaux soient capables d'atteindre, ont dès longtemps jonglé avec tous les systèmes et solutions possibles. On peut douter que les modes successives dans ce domaine soient autre chose qu'un renouvellement de l'aspect apparent et de la présentation formelle d'idées indéfiniment puisées dans le lot commun.

Mais si l'on entend par nouveauté le fait que le cinéma peut exprimer sous des formes inédites des vérités souvent oubliées ou déformées par la transmission, les tirer du sommeil, leur conférer une plus grande clarté d'expression, une valeur plus indiscutable, ou même les imposer avec évidence, je réponds OUI. L'image animée n'est pas seulement une distraction, ni même le moyen d'expression le plus remarquable que l'homme ait inventé, elle est aussi un de nos modes de penser naturel.

La nature profonde du cinéma est encore très discutée. Les plus ambitieux des amis de l'écran hésitent entre les appellations « Septième Art » et « langage des images ». La science nouvelle de la filmologie a pris une troisième position : le cinéma, on ne sait pas ce que c'est, tout au moins hésite-t-on sur sa définition ; étudions-le en lui-même, scientifiquement, sans nous entraver dans l'a priorisme, sa vraie nature se dessinera ainsi en toute objectivité et sans risque d'erreur systématique.

Aucune de ces solutions n'a notre entière approbation. La notion de l'Art est une des plus discutées de la connaissance. Le BEAU et le laid sont thèmes à dissertation indéfinis, qui n'ont guère progressé depuis Platon et les plus stériles oppositions s'affrontent ici en discussions interminables sans profit pour l'intelligence.

Partir d'une table rase ne nous convient pas non plus.

Quant à la doctrine du cinéma-langage, nous la professons nous-mêmes.

Le cinéma est d'abord quelque chose de spécifique. Il est une création originale du XXe siècle, et n'a aucun équivalent historique. Avant lui, personne ne s'était jamais exprimé par l'image animée, personne n'en avait reçu les messages. On ne peut donc pas dire « le cinéma est un langage » si l'on donne à « est » le sens d'identité ou de « participation à la nature de ». Par contre, si l'on exprime par là que le cinéma est le semblable, l'homologue même, mais non l'identique, des moyens de communication qui l'ont précédé, alors on raisonne par comparaison, on manie l'analogie, on conserve au cinéma son autonomie de nature et l'on tient le fil conducteur le plus sûr pour éclairer les multiples problèmes que pose notre sujet.

Par exemple : on discute encore ferme en partant de la définition Septième Art sur son opposition avec le caractère lourdement industriel et servilement commercial de la création cinématographique. Pour les sociétés de studios, de prises de vues, pour les fabricants de caméras et de projecteurs, pour les producteurs, le cinéma est d'abord une Industrie, l'une des premières du monde par son chiffre d'affaires. Pour les distributeurs de films et les exploitants de salles, c'est avant tout un Commerce, et pour la plupart de ses auteurs et créateurs intellectuels, c'est un Art.

Mais si l'on abandonne la branche spectacle première application du film, pour interroger d'autres professions qui utilisent le cinéma, on apprend avec le savant que c'est un moyen d'observation scientifique, avec le publicitaire que c'est un « media », un support de réclame, avec le professeur que c'est un « tableau blanc » d'enseignement, avec le rédacteur en chef que c'est un journal, avec l'homme politique, que c'est un moyen de propagande, etc... etc...

Pour sortir de ce chaos un moyen simple : la comparaison, l'analogie avec le langage. Et tout s'éclaire instantanément : c'est évident : le langage donne naissance :

- *à des industries : papier impression : homologues cinématographiques : pellicules ; laboratoires ;*
- *à des commerces, librairies, messageries : homologues cinématographiques : salle, distribution ;*
- *à des fiches de laboratoires : homologues cinématographiques : films scientifiques ;*
- *à des affiches, tracts, dépliants : homologues cinématographiques : films publicitaires ;*
- *à des ouvrages scolaires : homologues cinématographiques : films d'enseignement ;*
- *à des journaux : homologues cinématographiques : actualités.*

Ainsi tout s'ordonne et se met en place. Les aspects en apparence contradictoires, parce qu'on s'était arrêté aux applications, s'organisent maintenant en facettes bien taillées autour de l'idée centrale : le cinéma parent des langages.

De même, une comparaison avec les littératures naissantes, avec le français médiéval, en formation, se dégageant lentement du bas latin et du roman à l'époque des chansons de geste et des fabliaux puis de la littérature courtoise, nous permettra de constater que dans les deux cas, cinéma et vieux français, les mêmes causes produisent les mêmes effets : que les exemplaires rares et chers obligent à faire circuler l'œuvre au moyen de « copies », à rassembler les spectateurs dans des salles, à leur offrir ces œuvres non pour être lues individuellement, mais pour être présentées collectivement en spectacle, donc à y faire participer le langage mimique autant que la parole et l'écrit, et aussi la musique et le chant qui soutinrent l'épopée de Roland, comme elles accompagnent les chevauchées de nos Westerns.

Même cause, mêmes effets : la notion des mérites de la forme est dans les deux cas inconnue : aussi méconnaissance de l'auteur, altération, coupures et mutilations dans les textes, attrait du spectateur pour le fond, le récit, l'aventure, culte des héros, pauvreté de l'inspiration originale, réédition en versions successives vont de pair dans les deux cas. Nous ne faisons ici que signaler les analogies et les parentés, ayant développé ailleurs ces points.

Si maintenant nous considérons l'histoire de l'écriture et ses grandes divisions : pictographie, idéographie, phonétisme, nous retrouverons avec le cinéma les mêmes parentés et constaterons par exemple que la loi connue ; il n'est pas une seule idéographie qui soit restée telle et ces écritures tendent vers le phonétisme, est précisément la loi qui a fait passer le cinéma du muet au parlant.

Si nous avons la curiosité de nous référer à la grammaire et à la stylistique, nous pourrions de même retrouver au cinéma l'existence des figures de rhétorique au grand complet en ce qui concerne les figures de pensée, et non les figures de grammaire naturellement.

Ainsi, la critique a-t-elle à la bouche à tout propos le mot d'ellipse, sans jamais signaler que le gros plan qui est la partie pour le tout constitue au cinéma un emploi constant de la métonymie.

Arrêtons-là ces indications succinctes, destinées simplement à faire sentir comment toutes les sciences du langage : grammaire, stylistique, rhétorique, histoire littéraire, linguistique, philologie, et les autres peuvent venir à notre secours pour éclairer les problèmes du cinéma et souligner son étroite parenté avec ses prédécesseurs. Il reste quand même une petite différence : jusqu'à présent ceux-ci ont été mimés, parlés, ou écrits, avec toutes les imperfections qu'implique chacun de ces procédés : Le cinéma, lui, participe des trois simultanément et semble donc résoudre toutes les difficultés et répondre à toutes les objections. Il est, en effet, — c'est sa vraie définition — le langage-synthèse, car il peut exprimer tout le visuel, tout le sonore et tout le mouvement.

Reste maintenant, ayant découvert sa nature, à voir à quoi il est promis ? A un destin au moins égal à celui de la peinture, de la musique, de la parole et de l'écriture réunies, puisqu'il les peut rigoureusement reproduire, et qu'il a en outre le mouvement manquant à deux de ces moyens d'expression, et une précision plastique absente des deux autres.

De telles ambitions ne manqueront pas de rebuter les intellectuels rompus au maniement de la pensée abstraite et d'interdire les hauts sommets à notre prétendant. Il suffit pourtant de se remémorer sa prodigieuse carrière dans les cinquante premières années de ce siècle, et d'évaluer l'extension quasi illimitée qu'il va encore acquérir du fait de la télévision pour juger de l'importance capitale de ce moyen.

On entend bien que la puissance du cinéma n'est discutée par personne, c'est la qualité de sa pensée que l'on critique : « il n'a pas l'Abstraction, il ne peut servir aux échanges véritablement intellectuels. Il n'est pas un langage noble ». Une telle attitude n'est pas nouvelle, c'est celle des clercs du moyen-âge conservant le latin parce que langue adulte et familière pour exprimer la pensée savante, et le préférant au français en formation. Elle est toute naturelle, pour le moment, mais elle n'est pas prescience de l'avenir et du mécanisme qui fait évoluer le vocabulaire filmique vers des formes moins reproductrices de la réalité et de plus en plus signifiantes au sens strict. Par exemple, l'image de rails courant sur l'écran, n'exprimait encore que cet objet dans La Roue d'Abel Gance, mais dix ans après dans Magie du fer-blanc de Tedesco, la même image veut dire « voyage », elle est passée du sens premier au sens figuré. De même, l'accéléré des aiguilles d'une pendule est une convention systématiquement employée et est comprise par tout le monde non pas comme « la pendule est folle », mais comme l'exact équivalent de la phrase : « Du temps passe ».

Le dessin animé nous fait aussi assister à une épuration progressive des formes, à une stylisation des images de plus en plus dépouillées des éléments pictographiques, au profit de la stricte idéolographie. Et dans les films d'enseignement, on sait assez que le schéma animé permet de représenter et de faire comprendre à peu près n'importe quoi, y compris et mieux que tout autre procédé les fonctions mathématiques et les familles de courbe.

En somme, le cinéma suit l'évolution classique des langages d'abord pauvres en mots abstraits et ne possédant guère que les termes concrets, et il évolue et s'enrichit progressivement dans le

premier domaine par le symbole et la stylation comme l'ont fait ses aînés.

Même dans le domaine de la pure photographie et des « vues réelles », ou soi-disant telles, a-t-on assez réfléchi au petit fait suivant : soit la scène de la mort de la Dame aux camélias *que la caméra a enregistrée : en plein* XXe *siècle, dans un décor de studio américain, une artiste suédoise, éclairée par une douzaine de projecteurs, et les joues creusées par un maquillage, soupire et ferme les yeux. Or, pour le public, ces mêmes images disent et écrivent sur l'écran :* XIXe *siècle, boudoir de la chaussée d'Antin à Paris, Marguerite Gauthier, consomption, mort. Si l'image de cinéma n'est pas un signe au sens strict du mot, rien ne l'est !*

Jusqu'où peut-elle aller dans ce domaine et quelles sont les pensées les plus immatérielles, les plus dépouillées de formes qu'elle puisse exprimer ? La question m'a un jour été posée, après une conférence sur le sujet que je traite ici, par un philosophe de profession qui m'a insidieusement proposé : « Si vous aviez à faire un film sur la philosophie de Kant, comment expliqueriez-vous la théorie du noumène et du phénomène ? ». La vérité m'oblige à dire que j'ai considérablement bafouillé, que j'ai parlé de surimpression, de dédoublement d'images, de combinaisons de vue réelles et de contours schématisés, etc... qui n'étaient que des moyens techniques et non le fond de la question, laquelle est : le cinéma peut-il représenter le pur concept ? A quoi la réponse est fort simple : l'inconnaissable n'est pas l'innommé et si l'on accepte, en termes philosophiques, d'attribuer un vocable sonore et écrit à ce qui serait indépendant de toute relation avec notre esprit (?), la même opération, si critiquable soit-elle, ne peut se refuser à aucun autre langage. Elle vaudra conventionnellement, *arbitrairement, serais-je plutôt tenté d'écrire, pour une note, une couleur, ou une image cinématographique, tout autant que pour une articulation ou un graphisme, car tout cela est représentation sensible. Seulement en cinéma, langage en formation, les conventions d'abstraction n'étant pas encore passées, il faudra prendre soin de les indiquer nettement au début du film.*

Ce qui nous amène à nous demander quelle peut bien être la position des cinéastes vis-à-vis de la fameuse question : peut-on penser sans images ?

Comme c'est une question classique des programmes scolaires, nous n'entreprendrons pas de la traiter ici, nous bornant à rappeler que le mot « image » est ambigu.

Notre conception du cinéma ainsi précisé quant à sa définition, ses possibilités et ses problèmes, il reste à voir ce qu'il peut apporter de valable à la pensée contemporaine.

D'abord, il peut lutter efficacement contre l'abus de la pensée abstraite qui ruine notre civilisation occidentale comme elle a fait périr Athènes, Byzance, l'Egypte antique. Je ne veux pas entreprendre ici le procès de la théorie psychologique de l'abstraction soi-disant opération de l'esprit par laquelle il distinguerait les qualités des choses indépendamment des substances qui les supportent. Il me faut bien avouer cependant que je crois beaucoup plus au rôle abstracteur des sens qui automatiquement ne nous fournissent que des aspects partiels de la réalité, et au rôle de l'esprit réunissant en un même faisceau les renseignements divers qu'il a reçus sur un même objet par des canaux différents. L'abstraction, c'est notre œil, notre oreille qui l'opèrent et notre esprit fait la synthèse. Laissons-là cependant la querelle.

Mais le mot abstrait a pris un sens et un emploi autrement redoutables, celui de pensée difficile, décolorée, sans représentation par une forme, et d'une très haute classe intellectuelle. Ainsi se perçoit une sorte de tendresse et de fierté de l'incompréhensible dans l'expression d'un savant célèbre considérant l'entropie comme « un concept prodigieusement abstrait ».

Ainsi encore le classement de la géométrie comme moins abstraite que l'algèbre et l'analyse décèle une sorte de snobisme de l'antivisuel qui a passablement détourné le vocable qui nous occupe de son sens premier.

En restaurant sa noblesse à l'image et à la clarté visuelle, le film peut donc rendre un précieux service à la pensée contemporaine.

Ce n'est pas tout. La pensée occidentale, me semble-t-il, est dominée par trois tendances fondamentales : la suprématie du principe de non contradiction, l'usage d'énumérations binaires du type « être, ou ne pas être, telle est la question », l'emprisonnement de l'esprit humain dans les cadres Temps-Espace, ces cadres étant donnés comme indépendants de l'Etre quelle que soit la hiérarchie suivant lesquelles on les classe.

Sur ces trois points, le cinéma peut nous apporter non des solutions nouvelles, mais une expression plus ferme et plus éloquente de vérités souvent bien oubliées ou méconnues.

Le discours cinématographique ne raisonne pas en logique formelle, ni syllogisme aristotélicien. Dans l'expression des idées par les images animées, ce sont les analogies, les similitudes, les homologies, les égalités qui constituent les enchaînements, mettant ainsi en valeur la primauté du principe d'identité sur celui de non-contradiction, de la pensée établissant les ressemblances et les différences sur celle prétendant établir des pseudo-oppositions et des dualismes forcenés.

L'écran pose d'autre part non pas deux mais trois cadres initiaux à notre pensée : le Temps, l'Espace et l'Energie, parfaitement distincts, mais tous trois nécessaires à l'exercice de notre pensée et y jouant des rôles équivalents, la troisième de ces catégories que nous avons en physicien appelé ci-dessus l'Energie, on peut aussi la nommer,

l'Etre ou la Présence, mais son intervention sur le même plan et avec des titres égaux à ceux du Temps et de l'Espace résoud le pseudo-problème de la hiérarchie entre ceux-ci et l'Etre, sans interdire d'ailleurs de les dépasser par l'accession aux mystères révélés.

Enfin, les cadres ainsi définis comme nécessaires étant au nombre de trois, il s'ensuit que les systèmes dualistes sont tous faux et les systèmes binaires des dénombrements imparfaits. La pensée cinématographique commence avec la troisième solution.

Platon, pour ne nommer qu'un philosophe, savait tout cela et Descartes aussi qui disait : « Le plus et le moins ne sont que dans les accidents », mais combien s'en souviennent encore qui manient des notions comme le bien et le mal avec autant de tranchant absolu que s'il s'agissait d'un Souverain Bien et ne savent plus que le Prince du mal est, hiérarchiquement encore une créature.

Mais que deviennent dans tout cela le cinéma et la morale ? « La langue est la meilleure et la pire des choses », affirmait Esope. Le cinéma est un langage, il n'est ni bien, ni mal, il est Logos. c'est à nous d'en faire une langue de lumière.

GEORGES DAMAS.

Avant Louis Lumière « personne ne s'était jamais exprimé par l'image animée, personne n'en avait reçu les messages ».



LA CENSURE CINÉMATOGRAPHIQUE

EN GRANDE-BRETAGNE

par

A.T.L. WATKINS

La Commission britannique de censure des films a été organisée par l'Industrie britannique du Cinéma, dont elle reste indépendante. M. A.T.L. Watkins, est secrétaire de la Commission britannique de censure des films. Il est très au fait des problèmes de toutes sortes suscités par la censure; il accomplit une tâche difficile avec une remarquable impartialité et s'en tient aux normes de références établies par la Commission de censure elle-même.

Légalement, le droit d'autoriser ou d'interdire la projection d'un film est conféré par un Acte du Parlement aux autorités locales qui doivent accorder une licence à tout cinéma. En pratique, ces autorités s'en remettent aux décisions de censure prises par la Commission britannique de censure des films, organisation privée créée spontanément par le commerce cinématographique en 1913 pour maintenir un niveau acceptable dans le domaine des distractions offertes au public sur l'écran. Il n'y a donc pas de censure gouvernementale des films en Angleterre, mais un système fondé sur la coopération entre les autorités locales et une Commission centrale sans caractère officiel à laquelle ces autorités font confiance sauf cas exceptionnel.

La Commission visionne les films britanniques ou étrangers destinés à une exploitation publique dans notre pays, à l'exception toutefois des actualités qui jouissent de la même dispense de censure que la presse. Un film autorisé (après les coupures parfois nécessaires) est rangé dans d'une des trois catégories suivantes : « U » signifie que le film convient « pour tous », « A » qu'il convient mieux à un public d'adultes, « H » (horreur) que le film a un caractère macabre et doit être interdit aux moins de 16 ans. Sous peu, le domaine de la catégorie « H » (à la suite des recommandations faites par le Comité ministériel cinématographique de l'enfance) sera étendu et comprendra des films qui, par leur caractère général, ne peuvent convenir aux enfants de moins de 16 ans.

Quand un film est placé dans la catégorie « A » par la Commission, aucun spectateur de moins de 16 ans ne peut être admis dans la salle, sauf accompagné d'un parent ou d'un guide responsable. Cette réglementation est, croyons-nous, particulière à l'Angleterre. Beaucoup de pays ne possèdent que deux catégories nettement définies : celle des films d'exploitation générale et celle des films réservés aux adultes. Nous pensons que la catégorie « A » intermédiaire présente une très grande utilité. Certains films ne peuvent pas être considérés comme ne convenant pas à tous les moins de 16 ans. Les personnes les mieux placées pour décider si tel film convient ou non à un enfant, sont, pensons-nous, ses parents. Ceux-ci, étant donnée l'importance actuelle de la publicité cinématographique, n'éprouveront aucune difficulté pour se procurer les renseignements nécessaires sur le film.

★

La Commission ne travaille pas d'après un code formel, elle préfère juger chaque film sur ses qualités propres et chaque séquence dans son contexte. Cette méthode laisse place à une certaine libéralité à l'égard de la présentation artistique d'un passage délicat dans un film sincère, sans interdire une ferme intervention contre cette sorte de producteurs qui observeraient volontiers à la lettre un code rédigé, tout en allant contre son esprit. C'est **l'intention** dans laquelle un film a été conçu qui doit sans doute être le facteur déterminant de la décision du censeur. Quand cette intention est droite il doit, dans les limites de ce qui est acceptable sur l'écran, se montrer libéral et tolérant. Quand cette intention est suspecte, il doit se montrer proportionnellement plus strict et plus attentif. C'est le seul moyen pour lui de remplir avec conscience la tâche qui lui est confiée dans le domaine du cinéma, sans prêter le flanc à l'accusation parfois portée contre lui d'en empêcher le développement artistique.

Il est une chose que la censure ne pourra, pourtant, jamais faire — quelle que soit la qualité de son travail — c'est d'élever le niveau des films ou de faire progresser le goût du public. Beaucoup de gens, s'appuyant sur une fausse conception du rôle de la censure lui reprochent la mauvaise qualité des films qu'ils voient. Ils ont l'illusion que le censeur, ou bien a le devoir, d'une manière ou de l'autre, de soutenir les films les meilleurs, ou bien, qu'il a le pouvoir de rejeter — pour des raisons esthétiques — ceux qui sont de mauvaise qualité. Il ne peut, bien entendu, adopter ni l'une ni l'autre de ces deux attitudes, mais seulement exercer sur les films qui lui sont soumis la fonction négative qui consiste à rejeter les films inacceptables ou critiquables. La qualité des films projetés concerne le public lui-même qui, à longue échéance, aura les films qu'il désire et qu'il favorise, car de son verdict seul dépend l'élévation du niveau artistique du cinéma. Encourager le public à juger les films par un enseignement dans les écoles qui formera le public de demain et par la diffusion de publications comme (en ce qui concerne l'Angleterre) le Bulletin mensuel de l'Institut britannique du cinéma, ou « Focus » de l'Institut Catholique du cinéma, tels sont les moyens les plus sûrs pour obtenir finalement une demande du public qui contribue au relevèment du niveau artistique des films.

★

La période d'après-guerre a suscité des problèmes particuliers à tous les censeurs de films. Pendant les cinq ans de guerre, le public s'est habitué à la violence et l'a acceptée comme un élément de la vie quotidienne. Inévitablement les films réalisés depuis la guerre reflètent, dans une certaine mesure, ce chan-

Un film anglais que les censures continentales auraient difficilement admis : PASSPORT TO PIMLICO de Henry Cornelius.



gement d'attitude. Depuis 1945, on a pu constater une sensible augmentation du nombre des films où la violence et la brutalité tiennent une place prédominante. Bien qu'il soit légitime que l'écran puisse reflèter dans une certaine mesure le sentiment dominant d'une époque, il n'est pas légitime d'introduire d'une manière gratuite la brutalité dans les films ou d'y exploiter le sadisme ou la violence pour eux-mêmes. La Commission a jugé nécessaire d'avertir les producteurs britanniques et étrangers qu'elle avait l'intention d'entreprendre l'action la plus ferme pour limiter cette regrettable tendance dans la production courante.

Le rôle du censeur est-il entièrement négatif ? Nous ne le pensons pas. L'avenir de l'industrie du cinéma réside dans son caractère universel, dans la réalisation et la distribution de films que le maximum de spectateurs de tous les âges puissent apprécier. En s'opposant à des films qui, malgré l'appel qu'ils font aux plus bas instincts ne peuvent vraisemblablement pas satisfaire tout ce public — quoi qu'en pensent leurs « habiles » producteurs — et en encourageant, par une attitude libérale, les films sincères qui présentent une valeur esthétique, le censeur peut contribuer positivement non seulement au succès matériel mais aussi au développement esthétique du cinéma.



On peut se demander aujourd'hui si l'œuvre ancienne de Charlie Chaplin passerait les « interdits » de la censure (THE GOLD RUSH, 1925).



Aveugles *littéraires*

par

Freda BRUCE LOCKHART
critique de « The Tatler »
B.B.C., etc..., Londres

Pour l'attribution de son Prix qui est maintenant décerné dans les principaux festivals internationaux, l'O.C.I.C. précise qu'elle assigne comme but au cinéma « le perfectionnement spirituel et moral de l'humanité ».

Très raisonnablement et dans l'intention d'appliquer les directives données dans l'Encyclique **Vigilanti Cura,** les membres de l'O.C.I.C. reconnaissent aussi qu'un film, s'il n'est valable d'un point de vue artistique, ne peut avoir de portée morale et spirituelle. Ainsi se trouve reconnu, pour le cinéma, un idéal artistique autant que moral. Une difficulté apparaît toutefois quand il s'agit de formuler cet idéal artistique. C'est là affaire de critique, et les critiques catholiques doivent respecter la liberté artistique du cinéaste s'ils veulent conserver l'espoir d'amener cet art à servir leur but spirituel.

Certains semblent tout prêts à confondre idéal technique et idéal artistique. Si l'artiste ne donne pas à l'art la première place, l'œuvre qu'il crée est fatalement condamnée à être de second ordre. Pour citer Jacques Maritain (dans « Art et Scholastique ») : « L'œuvre que l'artiste va faire est « pour lui une fin en soi ; non la fin générale de « son art mais la fin particulière qui inspire son « activité présente ; la fin en fonction de laquelle « tous les moyens doivent être déterminés ».

Dans le même ouvrage. Maritain déclare : « La « perfection et l'harmonie n'ont pas de significa- « tion absolue et doivent être comprises seulement « en relation avec la fin de l'œuvre, qui est de « faire jaillir la forme de la matière ».

Les paroles de Maritain peuvent être très précisément appliquées aux règles particulières de la critique de films. Il faut considérer la réussite d'un film en rapport avec cette fin ; cette réussite conditionne la portée morale d'un film. Ensuite seulement, on étudie les procédés techniques.

D'autres difficultés surgissent pour embarrasser notre jugement : difficultés générales concernant la forme et le fond et difficultés particulières qui naissent de la complexité de l'évolution technique et commerciale du cinéma.

Rome brûle dans QUO VADIS ?

La règle générale selon laquelle tout art doit tendre à la plus parfaite union entre la forme et le fond reste valable au cinéma. Est-il juste de juger un film sur son contenu moral et politique plutôt que sur sa valeur artistique et technique ? Un niveau minimum de valeur artistique et technique est d'abord indispensable. Lorsqu'un film parvient à une parfaite pureté de style, sa réussite dépend encore de sa valeur morale.

Mais ici apparaissent des difficultés propres au cinéma ; difficultés qui naissent de la définition de son domaine. Qualifier le cinéma « d'art synthétique » est banal. C'est pourtant une définition vraie.

Un danger qui menace le producteur, le scénariste, le critique, ou quiconque s'intéresse au cinéma avec des intentions de propagande est celui de l'obsession littéraire. Un exemple classique de ce genre de production est **Joan of Arc.** Les lecteurs de La Revue Internationale du Cinéma connaissent le respect et le soin consacrés à cette production, les efforts fournis par le producteur Walter Wanger, la nombreuse équipe de chercheurs qui y fut employée, le savoir et le respect du sujet dont fit preuve dans les studios d'Hollywood le R.P. Doncœur, S.J. Le film est alourdi par l'évidence même du soin qu'on a mis à le réaliser, écrasé par la pédanterie et l'érudition appliquées à son sujet : on sent que chaque mot a été pesé et plutôt deux fois qu'une, que chaque décision a été prise après délibération dans des conférences nombreuses où étaient représentés tous ceux qui pouvaient avoir à faire des objections depuis l'Evêque jusqu'à l'Administrateur financier. Et pourtant ce spectacle soigné, pour emprunter une métaphore à l'aviation, ne « décolle » jamais. Jamais — jusqu'au jugement et au bûcher — il ne parvient à ce qui est l'essence du cinéma, à l'illusion de la vie. S'il nous arrive d'être émus, c'est que le film a la vertu négative de n'opposer aucun obstacle insurmontable à l'émotion que nous inspirent inévitablement les faits bien connus de l'histoire de la Sainte ; ce n'est pas parce que le cinéma a suscité à propos de cette histoire une illumination positive.

On trouve à l'autre extrême les grands exemples du cinéma soviétique — les œuvres de Pudovkin, Eisenstein, Dozhenko —. La propagande nationale communiste les avait conduit à créer une véritable école de cinéma qui produisit quelques-uns des films les plus puissants jamais réalisés, films qui devaient tout (techniquement) au mouvement, à la photographie et à un montage dynamique, et rien aux mots.

Pourtant quelques critiques se sont élevées du côté occidental, sur la part toujours croissante de l'intrigue et du dialogue dans les films qu'on nous présente. Une des critiques les plus marquantes de Grande-Bretagne, Dilys Powel, était dans le vrai avec son « cri du cœur », à propos du gaspillage de talent auquel se livre Hollywood sur des sujets pleins de banalité (l'occasion particulière de sa critique était un exemple frappant de mauvaise psychologie, **Paid in Full**). Miss Powell marquait bien qu'on avait fait preuve de talent dans ce film, « mais, ajoutait-elle, comment convaincre les aveugles littéraires qui ne veulent pas voir » ?

Un autre spécialiste britannique, en réponse à une critique que l'on faisait à son excellent livre surtout fondé sur des extraits littéraires de films, répondit assez pertinemment : « Mais, comment peut-on **citer** un film autrement ? ». C'est la critique cinématographique elle-même qu'il faut changer si l'on veut que cette critique facilite le progrès du cinéma vers la réalisation de ses plus hautes possibilités. Ces « aveugles littéraires » dans les studios ou au dehors, empêchent le cinéma de se développer et d'atteindre toute sa puissance.

La plus intéressante suggestion que j'aie rencontrée pour souligner le besoin d'une définition du langage du cinéma fut un mot du discours prononcé par le directeur artistique Edward Garrick à la Société Royale des Arts, à Londres, en janvier dernier. Garrick avait pris pour sujet « l'influence des arts graphiques sur le cinéma ».

Cherchant l'équivalent cinématographique de l'ébauche originale d'une symphonie musicale, il proposa la définition suivante : « l'artiste graphique qui pourrait créer ses images avec un crayon ou un pinceau, voilà l'homme qui, à mon avis, créera les films de l'avenir ».

Garrick cita à l'appui de sa théorie des exemples concrets : Disney (dont nous pouvons, après tout, découvrir la maturité artistique dans ses films « réels ») ; le directeur artistique de David Lean, John Dryan, qui est le principal auteur de la séquence la plus réussie d'**Oliver Twist,** la lutte de la mère d'Olivier au début du film, dans la lande ; et surtout Hein Keckroth, dont les croquis préparatoires pour chaque plan du ballet des **Chaussons Rouges** formait un petit film complet, une sorte de découpage dessiné d'après lequel travaillèrent le réalisateur, le « chorégraphiste », l'opérateur et le musicien.

Mais les arguments les plus valables qu'employa Garrick pour soutenir son point de vue s'appuient sur l'autorité de deux pionniers du cinéma. Il cita tout d'abord les recommandations que fit l'un des premiers cinéastes britanniques, George Pearson, en 1928, à un jeune dessinateur à propos de la construction d'un décor :

« Faites entrer cette porte dans votre esprit ;
« retournez en l'idée dans tous les sens ; jouez
« avec elle jusqu'à ce que vous commenciez à
« apercevoir l'énorme importance des portes-
« passage d'un endroit à un autre... Faites tout
« l'effort dont vous êtes capable à propos de cette
« porte car elle est un acteur du drame. Elle
« occupera l'écran pendant quelques secondes et
« si vous la considérez comme un acteur, cette
« croyance vous contraindra à lui faire exprimer
« l'atmosphère du film. Tous les éléments qui

« concurent à la construction de ce décor de « porte doivent être étudiés pour obtenir que cette « porte joue. Voyez, elle joue puissamment, elle « bouge, elle ne s'ouvre pas facilement ; elle grince « un peu ; la personne qui est derrière elle et qui « l'ouvre, doit la pousser un peu. C'est cela que « la porte vous dit : elle vous dit qu'elle est vieille, « usée, mal entretenue — tout cela fait partie du « scenario. Elle ne bouge plus et maintenant elle « joue magnifiquement, parce que, maintenant, on « voudrait savoir tout ce qui se passe derrière elle « et qu'elle retient l'intérêt par son immobilité. « Elle joue mieux que beaucoup d'acteurs de « cinéma que je connais ».

Cette remarquable analyse est valable pour les détails d'arrière plan de n'importe quel film de valeur.

L'autre référence importante de Garrick était Lass Moen, un critique américano-scandinave, qui écrivait dans « The Motion Picture News », également au début du parlant :

« Le cinéma est fait d'images animées, d'images « en mouvement — exprimez cela comme vous « voudrez — l'histoire est toujours racontée par « le mouvement des images. On peut décrire les « images par des mots, d'ailleurs très mal, et les « mouvements... on peut à peine les décrire...

« Tant que les idées restent affaire de mots, il « est nécessaire de les « visualiser » avant qu'elles « ne deviennent image. Celui ou ceux qui procè- « dent ainsi, décrivent une image et ne sont pas « des scénaristes.

« Un film est fait de deux éléments insépara- « bles : la Forme et le Contenu. Le Contenu c'est, « bien entendu, le sujet et la Forme c'est le « moyen par lequel ce sujet est raconté : le mou- « vement en images. Ces deux éléments sont « inséparables. On ne peut pas écrire un roman « sans mots, on ne peut pas composer de musique « sans notes et on ne peut écrire un film sans « mouvement et sans images. Tout autre moyen « est une approximation insuffisante avec laquelle « on reste loin de compte. Les images doivent « être prévues en images ».

L'essentiel de la conclusion de Garrick était ceci : les scénarios écrits à la manière des pièces de théâtre comme nous les connaissons aujourd'hui, subsisteront bien entendu ; mais ils seront exclusivement utilisés par les acteurs pour y retrouver le dialogue, la continuité de l'action et l'atmosphère. Le découpage dessiné sera le document qui guidera tous les artistes qui font le film conformément à la vision qu'en a eue son auteur et, quand cette manière d'établir un découpage aura été mise au point, le cinéma possédera un langage propre.

L'usage le plus aisé du langage du film que j'ai remarqué depuis de nombreux mois, est celui de **Letter for an unknown woman.** Tiré d'un récit de Stefan Zweig, le film avait pour directeur artistique Alexander Golitzen et son réalisateur était Max Ophuls, avec tous ses dons et toute sa sensibilité (c'est lui qui a fait **Sarajevo** et **The Reckless moment.** Ils ont réussi un film dont le déroulement est si aisé et si expressif qu'il semble vraiment que ce soit un tableau peint en mouvement avec la caméra, les décors et même le jeu ds acteurs américains, tous éléments qui ont concouru harmonieusement à réaliser le film conformément à la vision qui était vraisemblablement celle d'Ophüls.

Ce qu'il faut reconnaître et ce que doivent reconnaître tout particulièrement les « aveugles littéraires », c'est que le déroulement d'un film est quelque chose de totalement différent de la succession littéraire et narrative des mots, des phrases et des paragraphes. Les mots eux-mêmes, quand ils sont utilisés dans un film, peuvent avoir un emploi entièrement différent de celui de l'usage courant ; ils peuvent jouer le rôle de contre-point. Ce rôle, on le retrouve sous son aspect le plus élémentaire dans la voix du commentateur et plus précisément dans les nombreux récits employés par certains commentaires (comme ceux des Scrapbooks anglais). Un habile exercice de contre-point sonore a été réalisé dans un film anglais, remarquable à d'autres points de vue **Silent dust.** On entend la voix du déserteur qui raconte l'histoire de ses actes héroïques mais on sait immédiatement qu'il ment, en voyant sur l'écran les images qui montrent la vérité à propos de chacun des exploits qu'il raconte. Dans **Voleur de bicyclette,** quand la foule crie « Quelqu'un se noie » la terreur saisit à la fois le public et le père qui se met à courir pour sauver son fils (d'ailleurs assis sain et sauf sur les marches).

Pour contraindre les « aveugles littéraires » à quitter leurs œillères et à ouvrir tout grand leurs yeux, leurs oreilles et leur esprit pour comprendre les immenses ressources du cinéma, le moyen n'est pas, à mon avis, d'insister sur la Forme aux dépens du Contenu. La conception du réalisateur qui crée le film est certainement plus importante que les moyens employés pour la traduire. L'art de Graham Green pour exprimer des vérités actuelles ou universelles (et l'accord que manifeste avec lui Carol Reed) est plus important pour la réussite du **Troisième Homme** que l'emploi, par Reed, de la cithare d'accompagnement. Mais qui oserait affirmer que le sujet choisi par le peintre détermine la qualité de son tableau ? Elle est déterminée par la pureté de la vision à laquelle s'ajoute l'adresse qu'il possède pour « faire briller une forme à travers une matière ». Aussi bien, dans un art jeune et en plein développement comme le cinéma, on ne peut parler d'aucun contenu vraiment pensé sans tenir compte du sens de la forme. Tous ceux qui insistent sur le contenu littéraire et négligent les questions de forme et de style mènent le cinéma à une impasse. A partir des images, visuelles ou auditives, à partir de l'écrit, de la photographie, de l'éclairage, du dessin, du montage, à partir des personnes humaines et du décor scénique, à partir de tous

ces éléments réunis en une synthèse équilibrée, un nouvel élément prend naissance. Ce n'est qu'à partir du moment, dans chacun des cas, où ce nouvel élément que nous appelons le cinéma prend forme et vie, qu'il devient possible de l'utiliser dans une intention artistique ou, par voie de conséquence, religieuse.

Ces remarques s'appliquent également à notre espoir de voir le cinéma devenir un jour un nouveau et puissant moyen d'expression et à toutes les tentatives immédiates faites pour détourner sa puissance et son influence des voies corrompues dans lesquelles il est actuellement engagé.

Il n'est pas plus légitime de juger un film d'après l'intrigue ou le dialogue qu'un opéra d'après son livret ou qu'un ballet d'après son canevas. La méthode littéraire ou plutôt littérale commet sans cesse des erreurs grossières dans ses tentatives pour censurer les films. « Le crime ne doit pas payer » est-il écrit, noir sur blanc, dans le Code Johnson. Docilement donc, le gangster ou le bandit des westerns meurt ou avoue au dernier plan, mais déjà tous les subconscients primitifs se sont passionnément identifiés avec ses exploits. Une censure négative de ce type est un moyen nécessaire de nettoyage au niveau le plus inférieur, mais elle risque d'aboutir à une règle formelle dont les réalisateurs peuvent à loisir transgresser les indications toutes verbales.

La censure ne peut s'appliquer qu'au niveau le plus inférieur. C'est le niveau auquel se situe le cinéma commercial. Seuls les Russes, encore une fois, sont parvenus pendant quelque temps à exploiter les possibilités du cinéma comme authentique moyen de divertissement des masses dans le sens où Graham Green écrivait (au temps où il était critique de cinéma) : « L'intérêt du public ne va pas à une somme des passions individuelles mais à une pensée collective, à une passion collective... ». D'une manière paradoxale, les films soviétiques de cette école sont parvenus — plus que ceux d'aucune autre école — à illustrer les remarques valables de l'Encyclique **Vigilanti Cura** sur l'imagerie vivante et concrète du cinéma destinée à la plus large audience de masse depuis les esprits « les plus incultes et les plus primitifs », jusqu'aux esprits les plus raffinés.

Le cinéma d'Hollywood et, après lui et dans une moindre mesure, le cinéma britannique, ont recherché le succès auprès du public en faisant appel au plus bas commun dénominateur. A ce niveau, il n'y a guère qu'un travail limité et négatif d'élimination à effectuer. Le R.P. Doncœur, dans un sermon écisait que si le cinéma doit se développer, des mesures plus rigoureuses seraient nécessaires pour interdire aux enfants l'accès dans les salles.

Quand le cinéma se donne pour but principal de toucher le plus bas commun dénominateur du goût du public, il n'en reste pas moins possible d'agir sur lui : négativement tout d'abord, par la censure et même positivement, en lui suggérant des sujets. Mais si le cinéma n'était pas capable de s'élever au-dessus de ce niveau, s'il ne devait jamais recevoir une impulsion nouvelle sous l'influence de films comme **Le Troisième Homme, Search, Voleur de Bicyclette** ou **Monsieur Vincent** il serait condamné à mourir. Pour vivre, le cinéma doit être inspiré et conduit par une haute conception artistique. Le but artistique le plus élevé possible, c'est, selon le mot de Maritain, de « continuer la création divine », sans qu'il s'agisse toujours d'ailleurs d'un but consciemment exprimé.

Pour citer encore une fois Maritain : « L'artiste « a le devoir d'être aussi objectif que le penseur, « en ce sens que son unique pensée, en ce qui « concerne le public, doit être de lui offrir quelque « chose de beau ou de **bien fait,** de même que « l'unique souci du penseur à l'égard de celui qui « l'écoute doit être de lui révéler la vérité. Les « constructeurs de cathédrales n'avaient dans « l'esprit aucune théorie... ils n'avaient pas l'in« tention de faire la démonstration de la valeur « du dogme chrétien ou de suggérer artificielle« ment une **émotion chrétienne ;** ils avaient, bien « moins encore, l'idée de réussir un chef d'œuvre. « Ils avaient la Foi et ils travaillaient avec leur « personnalité toute entière. Leur réussite fut une « révélation de la vérité de Dieu, mais ils ne « l'avaient pas fait avec intention et ce fut une « réussite parce qu'ils ne l'avaient pas fait avec « intention ».

Si nous reconnaissons que cet idéal doit être proposé au cinéma — à très longue échéance sans doute — nous devons admettre que le devoir le plus haut pour ceux qui travaillent avec l'espoir de transformer un jour le cinéma en un art chrétien, c'est de parvenir à identifier leur travail avec la forme la plus haute de l'art cinématographique. A ce niveau seulement et quand ils seront parvenus aux plus hauts degrés de pureté artistique, les catholiques pourront alors espérer avoir une influence positive pour transformer le cinéma et lui redonner vie.

Un plan du film de Robert Bresson : JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE.



DÉCENCE AU CINÉMA
CODE DE PRODUCTION
ET CHRISTIANISME

A la suite de la publication, dans le n° **7** de notre revue, d'une étude de M. Martin Quigley sur le Code de Production aux Etats-Unis, notre collaborateur Jean-Louis Tallenay, rédacteur en chef de l'hebdomadaire **Radio-Cinéma,** nous envoie l'article ci-dessous qui constitue une contribution particulièrement intéressante au débat que nous serons heureux de continuer sur ce sujet.

Le cinéma se donne comme but, dans la plupart des films de représenter la vie. Pour que cette représentation *soit conforme à la loi divine et naturelle, il n'est pas certain qu'il faille lui appliquer les méthodes qui s'appliquent à la conduite de chaque individu. Chacun de nous a le devoir d'observer dans sa vie les Commandements de Dieu, mais il n'est pas certain que nous ayions aussi le devoir de les faire observer à tous les personnages qui apparaissent sur l'écran.*

La morale chrétienne affirme bien que tous les hommes doivent *observer les prescriptions du Décalogue. Mais les hommes, y compris les chrétiens, n'observent pas toujours le Décalogue. C'est même la raison d'être de la morale. S'interdire de représenter à l'écran ce que le Décalogue interdit dans la vie* (1) *revient donc à montrer dans un film comment les hommes* devraient *se conduire.*

La difficulté du Code de Production ne provient pas de ce qu'il souhaite la réalisation de tels films, mais de ce qu'il prétend fonder sur la morale chrétienne, l'interdiction de films qui ne se conforment pas à ce principe.

Les films « conformes au Code de Production » ne sont pas présentés au public comme des films « édifiants » représentant la vie telle qu'elle devrait être. *Ils prétendent représenter la vie telle* qu'elle est. *Je ne sais quel serait l'accueil fait par le public à des films vraiment édifiants, mais je sais que — mis à part les films burlesques ou les comédies musicales (qui sont d'ailleurs souvent conformes au Code, tout en ayant une influence immorale) — le public s'intéresse à un film dans la mesure où il croit qu'on lui montre un aspect vrai de la vie.*

Puisque, dans la vie, certains observent les règles de la moralité et que d'autres ne les observent pas, s'interdire de représenter à l'écran ce que le Décalogue interdit dans la vie, c'est représenter un monde qui n'existe pas.

Vouloir que le cinéma se conforme toujours *à ce principe c'est lui interdire d'être conforme à la vérité. La faute et le péché font partie de la vérité du monde; vouloir que le cinéma en fasse abstraction dans sa représentation de la vie, c'est le condamner à être faux.*

On ne peut justifier ce principe et la fausseté qui en découle en invoquant l'influence qu'aura le film sur les spectateurs. Le désir de créer l'illusion de la vérité tout en éliminant les mots et les faits qui ne sont pas conformes au Code donne fréquemment aux films un ton hypocrite qui leur enlève toute portée morale.

Si la représentation que l'on donne de la vie est fausse, le spectateur, même s'il « manque de ressources intérieures » finira toujours par s'en apercevoir. Il ne croira pas au film. Il sera même capable de lire entre les lignes cette vérité qu'on veut lui cacher. Et l'hypocrisie de cette fausse position peut avoir de néfastes conséquences morales.

Croit-on que le « happy end » qui termine obligatoirement tant de films change quoique ce soit à leur valeur ? Parce que les bons sont récompensés et les méchants punis, pense-t-on que le public est convaincu que le mal est toujours puni et la vertu récompensée ? Il pense seulement que « c'est du cinéma » parce que c'est faux.

Quelle peut être la valeur d'un exemple auquel on ne croit pas ?

Malgré l'incontestable sincérité avec laquelle il se réfère au Décalogue. M. Quigley note que les principes du Code de Production sont « simplement fondés sur le niveau élémentaire de conduite morale telle qu'elle est admise, au moins théoriquement, par le monde occidental tout entier ».

Cette justification du Code de Production nous parait beaucoup plus valable que celle qui s'appuie sur le Christianisme. La falsification de la réalité dans un but d'édification ne nous semble pas, en effet, une position justifiable du point de vue de la morale chrétienne, mais plutôt une concession faite au moralisme théorique *de notre civilisation. Le danger de cette position c'est qu'elle correspond trop bien à l'hypocrisie sociale et mondaine selon laquelle le mal n'existe pas. Il est, en effet, de bon ton de passer le mal sous silence, de cacher la faute et le péché et de cultiver la tranquillité de conscience.*

Il n'est pas sûr que ce soit là une position vraiment morale, encore moins un critère pour juger de la moralité d'un art.

On ne peut s'empêcher de penser au mot célèbre selon lequel la dernière astuce du Démon dans le monde contemporain c'est de faire croire qu'il n'existe pas.

Qu'on ne nous dise pas qu'en dénonçant le danger d'un cinéma hypocrite (1) *nous préconisons des films consacrés à la peinture de toutes les tares de l'homme, de tous les aspects du mal et de*

(1) M. Quigley écrit : Le Code « est négatif dans la mesure où les Dix commandements sont eux-mêmes négatifs ».

(1) Dont un film comme **On an Island with you (Dans une Ile avec vous)**, avec Esther Williams, vient récemment de nous donner un nouvel exemple. Coté « Pour adultes » en France et « Pour adultes avec réserve » en Belgique, il fut admis « Pour tous » par la Légion de Décence aux Etats-Unis. Film qui joue sans cesse d'un érotisme assez bas et d'une fausseté plus dangereuse encore mais qui parvient pourtant à observer « à la lettre » le Code de Production.

toutes les bassesses. Nous voulons seulement rappeler que la Décence et le Moralisme, s'ils consistent seulement en une observation extérieure de prescriptions formelles, sont une vertu et un principe sociaux qui ne vont pas sans une certaine hypocrisie, et qu'on doit éviter de les imposer au nom du Christianisme et de la Morale. On risquerait d'accréditer par là la confusion entre Christianisme et Décence, entre Morale et Moralisme.

Une censure peut essayer d'imposer ce qu'on appelle une « morale sociale », c'est-à-dire une morale extérieure; il nous semble impossible qu'on puisse jamais imposer la morale chrétienne.

Ne montrer que le bien dans les films pour essayer de faire croire au bien est un procédé qui relève des méthodes de la publicité ou de la propagande, c'est-à-dire des méthodes de violence psychologique qui ne tiennent pas compte de la liberté de l'homme mais essaient de l'aliéner. Si l'attitude morale, si la moralité sont imposées et subies, la morale ne fait aucun progrès.

Le problème moral est, en effet, celui du libre choix entre le bien et le mal. On ne peut « lancer le bien » comme on lance une marque ou un slogan politique, avec l'intention d'éliminer l'opposition ou la marque concurrente. Même si le cinéma ne montre que le bien, le mal subsistera comme un obstacle dans la vie de chaque individu et le problème moral du choix entre le bien et le mal se posera toujours à lui. Si le cinéma accrédite une vision du monde d'où le mal soit absent, où les méchants soient toujours punis, où les problèmes soient toujours résolus avec aisance dans un sens moral, l'individu se trouvera plus désarmé encore devant la réalité du mal, devant l'injustice et devant la difficulté de choisir le bien.

M. Quigley dans l'article cité, écrit « un film peut être trivial et banal mais s'il n'offense pas la loi morale, il joue un rôle social utile en occupant innocemment les loisirs d'un public manquant de ressources intérieures et pour qui l'oisiveté est souvent une occasion de mal faire ». Nous ne contestons pas cette affirmation au nom de préoccupations artistiques; nous nous refusons simplement à admettre que ce point de vue découle nécessairement du Christianisme ou de l'Encyclique Vigilanti Cura. L'Encyclique précise nettement que « les films ne doivent pas être un simple divertissement, ni occuper seulement les heures frivoles de loisirs ». Certains peuvent attribuer un rôle social utile au cinéma « trivial et banal ». Nous ne pensons pas, quant à nous, que ce genre d'utilité soit le but auquel doive tendre le Christianisme, ni que ce genre de cinéma « reste digne de la nature rationnelle de l'homme », selon les termes employés par le Pape dans le passage cité. Ce serait faire trop peu de cas de l'homme, du Christianisme et du cinéma.

Le cinéma nous semble devoir jouer dans la civilisation un rôle beaucoup plus important que celui d'un opium innocent, socialement utile pour distraire des masses caractérisées par un grand vide intérieur. Il nous semble un instrument capable de combler ce grand vide intérieur.

Nous pensons, pour citer encore une fois l'Encyclique, que « la cinématographie est vraiment une leçon de choses qui instruit en bien ou en mal plus efficacement, pour la plupart des hommes, que le raisonnement abstrait ». Aussi ne nous semble-t-il pas que le rôle du Christianisme soit de favoriser, en l'approuvant au nom de la morale, un cinéma trivial et banal, un cinéma anodin en apparence mais réellement dangereux parce qu'il donne une vision fausse de la réalité, un cinéma vide de pensée parce qu'il est vidé de toute vérité.

Le cinéma n'est pas seulement un divertissement. Et si le public est parfois si vide c'est, en grande partie, parce que le cinéma est vide. Le cinéma — et particulièrement le cinéma chrétien — doit pouvoir lui donner des œuvres fortes et vraies. Un film moral n'est pas un film innocent et vulgaire, c'est un film qui secoue la paresse intérieure du spectateur, un film qui pose un problème vrai et dérange sa tranquillité de conscience en lui montrant que le combat entre le bien et le mal n'est jamais fini.

Les sujets les plus strictement chrétiens devraient être censurés si l'on appliquait a la lettre un Code de Production. Les récits inspirés de Dieu dans la Bible ne s'interdisent pas de faire allusion aux situations et aux actes que condamne le Décalogue, ils ne s'interdisent pas de dénoncer les tares de la société ni même les manquements des serviteurs de Dieu. Si l'on applique le Code, il n'est guère de récits bibliques dont on puisse faire un film.

Pourquoi la parole de Dieu ne pourrait-elle pas être traduite par le cinéma comme elle a été traduite par tous les autres Arts ?

On nous dira que l'absence d'un Code de Production ouvre la porte à toutes les licences et à toutes les immoralités. (1)

Il va sans dire que nous jugeons tout à fait souhaitable que les producteurs, selon les termes de l'Encyclique, prennent conscience « de leur propre responsabilité en face du public et de toute la société ». Mais dans le bref passage qu'il consacre au Code de Production, le Pape n'en retient que les principes suivants : « Nous trouvons dans cet acte la promesse qu'il ne sera produit aucun film qui abaisse le niveau moral des spectateurs, qui décrie la loi naturelle et humaine ou considère avec sympathie sa violation ».

Il y a très loin de ces trois principes — que tous les chrétiens ne peuvent manquer de vouloir faire respecter dans les films — à l'interprétation que donne M. Quigley du Code de Production.

Les trois principes retenus par l'Encyclique portent sur la signification des films, sur l'esprit qui les anime. Il est évident que les chrétiens ne peuvent manquer de s'élever contre des films qui conseilleraient le mal ou qui s'appuieraient sur une inversion de l'échelle des valeurs chrétiennes. Mais il nous semble dangereux de les interpréter en imposant au nom du Christianisme une liste des faits, des situations et des mots à proscrire dans les films en donnant l'impression que l'observation de ces interdictions mettra automatiquement les films en accord avec le Christianisme.

Ces interdictions sont des garde-fous qui peuvent avoir leur utilité pour éviter le scandale au même titre que les lois qui interdisent dans la

(1) Notons que le cinéma américain a produit malgré le Code un certain nombre de films dans le genre de **Gilda, The out law** et **Duel in the sun.** Les cinémas européens qui ne possèdent pas ce Code ne produisent pas une proportion de tels films notablement plus élevée. Chaque pays applique à sa propre production une forme différente d'appréciation. Le moralisme est trop lié à la convention sociale pour ne pas varier de pays à pays dans ses jugements. Comme le note très justement l'Encyclique « le jugement porté sur un film ne peut être partout le même. En effet, les circonstances, les usages et les formes varient dans les divers pays ».

rue les attentats à la pudeur. Mais en faire l'essentiel de l'action chrétienne dans le domaine du cinéma c'est accréditer l'idée qu'on est en règle avec la morale chrétienne en observant une liste d'interdits. Le christianisme reconnaît que le respect de l'ordre dans la rue et l'observation des règlements de police sont utiles; pourtant la police n'est pas affaire chrétienne.

Cette opinion n'implique pas qu'on « s'asseye les bras croisés et le visage ravagé d'un mépris douloureux ». Elle implique qu'au lieu d'admettre et de favoriser ainsi dans l'esprit du public tous les films qui ne transgressent pas un certain nombre de prescriptions formelles, *les chrétiens s'efforcent de porter un jugement chrétien sur la* signification *des films, sur la* valeur de *l'œuvre terminée. Un tel jugement ne peut se désintéresser de la vérité du film et, partant, de sa réussite artistique. Il n'y a là aucune « concentration de l'attention sur l'esthétique », mais simple effort d'honnêteté.*

Nous pensons que cette attitude est en plein accord avec les intentions de S.S. Pie XI qui note l'insuffisance d'un Code de Production et remarque que « malgré cette sage détermination, prise spontanément, les responsables se montrèrent impuissants à la mettre en pratique et les réalisateurs ne parurent pas disposés à se soumettre aux principes qu'ils s'étaient obligés à observer ».

Cette action proprement chrétienne dans le domaine du cinéma n'a pas seulement une importante valeur de témoignage, elle est assurée aussi d'avoir une profonde influence à plus ou moins longue échéance sur tout le public chrétien en l'habituant à apprécier sainement la valeur morale et humaine d'un film et, par là, à choisir les films qu'il va voir. L'importance du public catholique dans le monde est assez grande pour que le choix global de ce public influe sur la production d'une manière positive en diminuant les recettes des films qui ne lui conviennent pas et surtout en faisant le succès des films positivement conformes aux aspirations chrétiennes.

C'est l'attitude qu'ont adoptée les catholiques anglais et le groupe de prêtres du Catholic Film Institute. Leurs publications et la largeur de vues de leur jugement sur les films nous semblent le modèle d'une action positive et efficace.

Pour conclure, je renverrai surtout à « Catholics and the films », le remarquable petit livre de J.C. Reid, président de l'Institut du Cinéma de Nouvelle-Zélande qu'il faudrait — sur cette question — citer tout entier et avec qui je suis entièrement d'accord quand il écrit : « Les Catholiques qui veulent considérer sérieusement le cinéma comme les Papes les y ont exhortés doivent être convaincus de la nécessité de s'entraîner à découvrir des méthodes pour juger les films, pour savoir exactement ce qu'ils entendent par un « bon » film d'un point de vue esthétique et récréatif aussi bien que d'un point de vue moral. Si le cinéma doit sortir un jour de son état actuel d'adolescence pour atteindre la maturité, aucun spectateur catholique, conscient des possibilités de ce moyen d'expression et de la vaste influence qu'il exerce sur le monde d'aujourd'hui, ne peut se contenter d'accepter passivement tout ce que lui offre l'écran à l'exception des films objectivement indécents ».

J.-L. TALLENAY.

La vie d'une famille nombreuse dans CHEAPER BY THE DOZEN de Walter Lang, avec Clifton Webb et Myrna Loy.



Allemagne

VOYAGE D'ÉTUDE DE NOTRE SECRETAIRE GÉNÉRAL

Sur l'invitation du Dr Urban H. Fieege, chef de la Section Catholique du Bureau des Affaires religieuses auprès du Commissaire américain en Allemagne, et grâce à l'aimable collaboration du Centre Catholique du Cinéma à Cologne (Dir. A. Kochs), j'ai pu effectuer un voyage d'études extrêmement intéressant à travers les principales villes de l'Allemagne occidentale.

Il s'agissait d'informer l'industrie allemande et les organismes religieux et culturels intéressés, sur les activités internationales concernant le film d'inspiration chrétienne, et d'étudier en même temps le travail accompli dans ce domaine en Allemagne. A la suite de ce voyage, j'ai soumis un rapport détaillé aux autorités américaines, leur suggérant différentes modalités de coopération pratique avec les organismes religieux et culturels en vue d'une plus grande diffusion du cinéma chrétien.

Ce qui m'a le plus impressionné au cours de ce voyage, c'est, d'une part, l'importance qu'attachent les dirigeants de l'industrie cinématographique à leurs relations avec les autorités religieuses et, d'autre part, l'effort en vue d'une censure bénévole assurée par la profession même et la bonne collaboration entre les catholiques et les protestants en vue de l'amélioration morale du cinéma, tant par l'exercice d'un contrôle « négatif » que par le développement de la culture cinématographique du public chrétien et par une production de films à contenu «spiritualiste».

Quant aux difficultés, — et il y en a, comme partout ailleurs — une plus grande liaison et coordination entre différentes initiatives locales, un intérêt plus réel de la part de certains dirigeants ecclésiastiques et laïcs, des échanges plus actifs avec l'étranger, pourraient en éliminer une bonne partie.

Pour faciliter ces échanges, nous avons donné l'initiative de quelques présentations privées de films allemands à Paris.

A. RUSZKOWSKI.



D'après le documentaire de Curt Œrtel
ES WAR EIN MENSCH...

Autriche

AUTRICHE, PAYS DU CINÉMA

Les Autrichiens ont contribué au développement du cinéma dès son origine. On n'aurait probablement pas pû résoudre le problème des projections cinématographiques sans leurs inventions techniques du siècle dernier. Plus tard quand la technique du cinéma est sortie de l'enfance et quand l'art du film commençait à faire ses premiers pas, ce furent encore des Autrichiens, avec quelques rares pionniers des autres pays, qui ont compris l'importance de ces « jouets de projection » que personne ne prenait au sérieux. Ils s'attachèrent avec enthousiasme au perfectionnement et à l'exploitation de la nouvelle invention. Une des personnalités la plus marquante fut alors le Comte Alexandre (Sascha) Kolowrat. Déjà en

1909, après un voyage à Paris où il avait rencontré Pathé, il se consacra corps et âme au cinéma et mit à la disposition du film autrichien son immense fortune. Kolowrat fut le créateur de l'industrie cinématographique viennoise. Il s'entoura d'une équipe de collaborateurs fervents et commença une production systématique. En 1914, il fonda la « Sascha-Filmfabrik » introduisant ainsi pour la première fois comme raison sociale le nom « Sascha » qui ne devait plus jamais disparaître du marché mondial. Sur les terrains d'un ancien café, situé sur les collines de la banlieue viennoise nommée Sievering au milieu des vignes, s'établit un studio moderne construit en fer qui devint l'outil principal de toute la production cinématographique autrichienne jusqu'à nos jours. Autour de ce premier théâtre de prises de vues comme autour d'un noyau vivant s'élevèrent d'autres bâtiments nécessaires pour une grosse entreprise cinématographique. Après une formule de transition, la « Sascha-Messter-Film », on fonda définitivement en 1918 la « Sascha-Film » dont les productions assurèrent au jeune cinéma autrichien ses premiers succès mondiaux. Des décors gigantesques, une mise en scène fabuleuse, des effets étincelants assurent le triomphe. Les films de Michael Kertesz (connu en Amérique sous le nom de Curtiz) : Sodome et Ghommore, Cherchez la femme, *avec l'actrice Lucy Doraine,* La Reine des Esclaves *avec Maria Korda,* Le Jeune Medardus; *les superproductions d'Alexandre Korda :* Le prince et le mendiant, *la* Reine des mers *et* Le Monde immergé; les Midinettes du Prater *et* Café electric *de Uicicky — voici quelques titres que nous citons parmi le grand nombre des succès des années 1919 jusqu'à 1929. Ils constituent pour notre jeune génération des exemples classiques de la première grande époque du cinéma autrichien. A côté de Kolowrat, d'autres noms apparaissent, appelés à une gloire internationale. En plus des déjà nommés, citons par exemple Willi Forst, Marlène Dietrich, Karl Hartl, les frères Hubert et Ernst Marischka.*

Le Comte est mort en 1927, à la veille du cinéma parlant. Mais son entreprise a survécu aussi bien à la mort de son fondateur qu'à la révolution technique, bien que non sans difficulté. La « Sascha » donna naissance à « Tobis-Sascha » qui développa avec des moyens puissants les installations cinématographiques de Vienne en les adaptant au film sonore. Une nouvelle construction, comprenant plusieurs théâtres de prises de vues, fût élevée dans la périphérie Sud-Ouest de Vienne, sur le Rosenhügel (Colline des roses). On construit un petit studio sur le terrain de l'ancien parc impérial à Schonbrunn. Des films sont réalisés qui apportent une nouvelle période de succès au cinéma viennois. Nous n'en nommerons qu'un seul puisqu'il donna la renommée mondiale à deux artistes autrichiens : Mascarade *une réalisation de Willy Forst, avec Paula Wessely et Adolf Wohlbrück.*

Après l'incorporation forcée de l'Autriche au Reich allemand en 1938, la « Tobis-Sascha » fut transformée en « Wien-Film », nom qu'elle porte jusqu'à ce jour. La « Wien-Film » a pu continuer son travail même pendant la guerre. Grâce à la mentalité autrichienne de ses principaux dirigeants, elle a réussi dans une grande mesure à éviter l'emprise politique sur son travail. Ainsi furent réalisés des films qui ont ensuite connu une carrière mondiale : le film en couleurs de Willy Forst, Les filles de Vienne, Quand les dieux aiment *de Karl Hartl;* le Maître des Postes *de Uicicky, etc...*

Le nom de « Sascha » reparaît seulement en 1946, dans l'Autriche nouvelle. Avec une contribution de l'Etat on fonde notamment une grande affaire de distribution et d'exportation de films, apparentée à la « Wien-Film », et on lui donne le nom de « Sascha-Film ».

La « Wien-Film » se propose comme unique but dans la période d'après guerre, la réparation des dommages de guerre dans ses installations et un perfectionnement technique permettant la concurrence avec l'étranger. Il me semble que, grâce à un travail infatigable, elle y a réussi à la satisfaction de tous les intéressés. Grâce à plusieurs théâtres de prises de vues et salles de synchronisation de dimensions différentes, grâce à des laboratoires impeccables (dans la région de Dobling), aux salles de montage et de projection, aux ateliers, aux terrains pour les extérieurs et à toutes les autres commodités et installations qui appartiennent à l'outillage d'un studio, il est possible à chaque producteur autrichien ou étranger d'y réaliser des films de tout calibre. Nos efforts pour gagner la confiance du producteur et pour lui rendre aussi agréable que possible le séjour dans nos studios, avec toute son équipe, contribuent à créer dans notre maison cette atmosphère sympathique qui est un des éléments importants d'un film réussi. Le personnel des studios qui sort en partie de l'école du Comte Kolowrat ne possède pas seulement une excellente formation, mais aussi ce goût du travail sans lequel, comme nous le savons bien, une activité cinématographique féconde n'est pas possible. Il faut encore ajouter à cela la diversité des paysages autrichiens où l'on trouve tout ce qu'un metteur en scène de cinéma peut désirer, depuis les étendues immenses d'une « pussta » en passant par des paysages de rivières et de lacs de toute sorte, jusqu'aux massifs montagneux et aux glaciers. Des nuances supplémen-

taires peuvent être obtenues par le réalisateur grâce aux possibilités du tournage qui lui sont offertes en dehors de Vienne par exemple à Salzbourg, dans les studios de notre société amie « Ofa » ou dans les studios de la même « Ofa » à Thiersee, au milieu du Tyrol, ce qui peut parfois être très important pour la qualité artistique du film. De même l'architecture originale des vieilles villes autrichiennes, la grande tradition artistique et la haute culture musicale du pays, peuvent favoriser n'importe quel travail cinématographique.

Les étrangers trouveront encore un avantage dans le fait que l'Autriche reste toujours un des pays le meilleur marché du monde, ce qui représente de sérieuses économies. Depuis la guerre on a réalisé dans les studios de la « Wien-Film » une centaine de films autrichiens de long métrage qui ont démontré la parfaite qualité technique de nos installations. Les étrangers l'ont également reconnu et de nombreux producteurs et metteurs en scène s'en sont personellement rendu compte. Par exemple René Chanas de la « ATF » de Paris, à l'occasion du film Au Cœur de l'Orage *et Marc Allegret de la Société française « Regina », à l'occasion du film* Maria Chappdelaine. *Korda a produit à Vienne son fameux* Troisième Homme *et, une année plus tard,* L'Enfant Prodige *réalisé par Karl Hartl. Le producteur américain Briskin travailla chez nous récemment à son film très discuté sur Hitler. Du côté allemand on entreprend également des co-productions en partie réalisées en Autriche.*

Tous ces producteurs partaient de notre pays non seulement avec reconnaissance d'avoir trouvé une terre hospitalière et belle, mais aussi conscients d'avoir travaillé dans des conditions qui leur ont permis de réaliser toutes leurs intentions artistiques en s'appuyant sur les richesses culturelles et naturelles du pays et d'avoir réalisé une œuvre qu'il leur serait peut être difficile de si bien réussir ailleurs.

FRIEDRICH ERBAN.

SITUATION DU CINÉMA

Trois choses doivent frapper tout d'abord celui qui observe la situation du cinéma en Autriche : l'offre croissante de films étrangers, une activité de production autrichienne véritablement remarquable, et un intérêt croissant porté au cinéma par les cercles culturels.

On compte en 1950 à Vienne 350 films nouveaux (il y en avait eu 306 en 1949). L'augmentation provient surtout de la participation américaine croissante qui représente 163 films, soit 47 1/4 % de l'offre totale, et de la participation allemande qui est passée de 40 films l'an dernier à 77 et ainsi à 22 % du total. De ces 77 films, 61 proviennent de l'Allemagne de l'Ouest, 16 de l'Allemagne de l'Est. Le cinéma anglais est en progrès avec 40 films, pendant que le nombre de films russes a diminué de 21 à 19 et celui de films français de 19 à 15. Dans le nombre total sont comptés aussi 19 films autrichiens, dont 17 nouveaux et 2 reprises (comme le film *Montagnes en Flammes* de Trenker).

Cette offre croissante n'a pas toujours de résultats satisfaisants. Ce ne sont pas toujours les meilleurs films, et ceux correspondant à la mentalité autrichienne qui sont importés. A côté de grandes firmes étrangères, il y a de petites sociétés de location qui, abstraction faite du cas du film de Rossellini : *Païsa* très bien accueilli par le public, acquièrent surtout des films très bon marché et au-dessous de la moyenne.

La grande part des films policiers dans l'offre totale de films indique déjà ce phénomène : 24 % des films de l'année 1950 sont des films policiers, 25,4 % appartiennent au genre léger, 20,4 % s'occupent de problèmes humains en générale, 8 % sont des « Westerns », 9,8 % des films historiques en costume, 8,5 % sont consacrés à des thèmes musicaux.

Dans deux états fédéraux cette prépondérance des films policiers a suscité la proclamation d'un « état de détresse morale » et un appel des gouvernements des Etats aux exploitants pour qu'ils n'acceptent dans leur programme, au moins pendant 6 mois, aucun film policier. Les exploitants protestèrent contre cet appel en invoquant leurs obligations contractuelles.

Presque 2/3 (62,8 %) des films présentés en Autriche le sont en langue allemande, 27,4 % parlant allemand, 35,4 % doublés. Les films en version originale sont seulement projetés dans les grands cinémas. 130 films soit 37,2 % ont été ainsi projetés dans leur langue d'origine avec des sous-titres allemands.

Parmi les plus grands succès de l'année écoulée ont figuré : *Le Troisième Homme* qui a provoqué une violente polémique de presse ; *Nachtwache* qui a été prôné extraordinairement par les journaux de toute tendance, à l'exception des communistes, et détient le recort du nombre de spectateurs; *La doctoresse Pratorius* qui était déjà connu ici à Vienne comme pièce de théâtre a trouvé bon accueil; *Cluny Brown* de Lubitsch; *L'Héritière* de Wyler, la comédie *I was a male war-bride* ont eu un grand succès dans les cinémas importants.

Pour 1950, malgré toutes les difficultés, le bilan du cinéma autrichien s'élève à 17 films nouveaux. Deux films policiers *Prime à la mort* et *Coup de feu par la fenêtre* marquaient les débuts comme metteurs en scène de Curt Jürgens et de Siegfried Breuer, dont l'extraordinaire talent d'acteur s'est révélé dans les films artistiques tirés d'œuvres littéraires. Le dénouement du film tiré du Roman de Waggerd *L'année du Seigneur,* histoire d'un jeune orphelin dans un village au cours d'une année est tout ce qu'il y a de plus apaisant. *Le grand amour de l'Archiduc Jean* est un film purement populaire; le film en couleurs *L'Enfant du Danube* avec Marika Rökk tourné à Rosenhügel reste fade. Nous parlerons ailleurs de la courageuse tentative de la « Guilde » Catholique du Cinéma dans le domaine du film

catéchistique *Le grand mystère*. Au «Welttheater» un long métrage culturel sur Salzbourg a beaucoup de succès.

Une seule de ces firmes, la « Hélios », a tourné 3 de ces 17 films. Aucun ne dépasse la moyenne. Cela explique aussi pourquoi le cinéma autrichien montre souvent des ambitions mais rarement une production de qualité due à une longue préparation et à un long mûrissement. Il lui manque un plan de travail; il n'est actuellement qu'une grande improvisation.

Des efforts sont faits vers une réorganisation. Par un arrêté du ministère du Commerce, la production et la distribution de films ont été soumis à une licence. Par ce moyen, le nombre des firmes de cinéma qui s'approchait de deux cent, sera réduit. Egalement, on a donné une nouvelle direction à la Wien-Film, restituée par les alliés au Gouvernement Autrichien, et qui exploite les studios les plus importants de la Zone Occidentale.

Fritz Erban, ancien directeur du Syndicat des producteurs, la dirige en collaboration avec le Dr Grüber, à la place de Karl Martel.

Les conditions avantageuses ont attiré plusieurs sociétés productrices. Une des plus sérieuses promet de réaliser en février, le film de Strauss *Et Vienne danse* avec Martha Harell et Adolf Wohlbrück.

Il faut mentionner également aussi un projet de film, dont le scénario est terminé et pour lequel un crédit de 9,4 millions de sch., a été ouvert dans le budget gouvernemental. Il doit être tourné en Technicolor et en double version, anglaise et allemande. La condition préliminaire est que ce film soit réellement pris dans le circuit d'une société de distribution américaine; des pourparlers sont en cours à ce sujet. Le sujet et le scénario, tenus rigoureusement secrets sont dus à Ernst Marbe, l'auteur du livre connu « Autriche ».

Une session d'études « Jeunesse et Cinéma » organisée au Tyrol avec la collaboration du Haut Commissariat Français, une réunion de la Commission Catholique du Cinéma, à Vienne, pour l'étude des problèmes de l'aide que le cinéma peut apporter au prêtre, un débat organisé par le mouvement de jeunesse du Parti Populaire Autrichien sur la « Jeunesse et le Cinéma » et enfin une rencontre au château de Graschnitz convoquée par le ministère de l'Instruction Publique et préparée par les grandes organisations, Corps Enseignant, éducateurs populaires, autorités publiques et membres de la Presse sur le thème « Le Cinéma et son Public » prouvent l'intérêt que les cercles culturels compétents et conscients de leurs responsabilités portent au cinéma. Une résolution résumant les résultats des discussions a été prise à l'issue de la rencontre de Graschnitz. Elle contient des recommandations concernant les mesures contre les films interdits à la jeunesse, l'utilisation du Film comme moyen de former les professeurs, son emploi dans l'enseignement scolaire et comme moyen de recherche et d'enseignement dans les Ecoles Supérieures, des dégrèvements en matière d'impôts pour les films de valeur, des mesures administratives pour l'encouragement à la production de films de qualité, aussi bien films spectaculaires que films pour la jeunesse ou culturels.

Dr LUDWIG GESEK.

Espagne

La production cinématographique espagnole peut avoir de grandes ambitions, si l'on songe au marché mondial de langue castillane. Des studios très importants sont actuellement en construction près de Madrid (Estudios CEL); nous en montrons une vue d'ensemble.



France

LA PRODUCTION DE 1950

1950 *n'a pas été une mauvaise année pour la production française. Le nombre total des films produits a dépassé la centaine, chiffre qui correspond à peu près à ceux des années d'avant-guerre et permet à l'industrie cinématographique de fonctionner normalement. La tendance générale a été l'économie; de nombreux films « de consommation courante » ont été produits à peu de frais; la France n'a pas essayé d'entreprendre de couteuses « superproductions » et ne produit toujours pas de films en couleur. Pourtant les principaux réalisateurs français ont pu trouver les moyens nécessaires pour tourner des films souvent originaux. Si nous limitons arbitrairement à* 15 *films le palmarés de l'année, nous trouvons sans difficultés quinze œuvres intéressantes à des titres divers, réalisées par quinze réalisateurs différents qui tous font preuve chacun dans son genre, d'une incontestable valeur.*

Les deux grands ténors de l'avant guerre ont présenté au début de l'année deux films importants. Marcel Carné — condamné au silence pendant de longs mois à cause de sa réputation de « réalisateur cher » — a retrouvé Jean Gabin (vedette de nos « films noirs » d'avant guerre), pour tourner la Marie du Port, *film extrêmement bien fait et qui marque un tournant dans le* mythe *de Gabin devenu un quadragénaire assagi. Tournant plus net encore dans l'œuvre de René Clair,* la Beauté du Diable *marque une ambition nouvelle chez l'auteur, celle de traiter les « grands mythes »; entre ses mains le thème de Faust devient une tragi-comédie, à la fois boufonne et philosophique, animée par deux grands acteurs, Gérard Philippe et Michel Simon.*

Le « philosophe » du cinéma français, H.G. Clouzot, dont on n'a pas oublié le terrible Corbeau, *a voulu prouver qu'il était aussi capable de faire rire, avec* Miquette et sa mère, *divertissement dans le cadre* 1900 *qui met en valeur le talent de la jeune Danièle Delorme. Cette actrice est la révélation de l'année, elle a atteint en quelques mois la grande célébrité en incarnant des personnages de Colette. Avec son visage triangulaire de fausse ingénue pétillante d'intelligence, Danièle Delorme*



Une scène de CASABIANCA : « Mistral » (Alain Terrane) et « Marec » (Jean Vilmont) assistent à la mort de « Delac » (Gérald Landry). Mise en scène : Peclet.

commence une carrière qui promet d'être brillante.

Signalons pour mémoire le seul film à grand spectacle réalisé cette année par un français, Singoalla, *de Christian-Jaque. Cette production franco-suédoise raconte une histoire moyennageuse grandiose et un peu vide, comme le sont souvent les films de ce genre. Un autre film réalisé avec de grands moyens,* La Ronde *de Max Ophüls, réunit douze vedettes françaises. Sur le thème licencieux d'une pièce viennoise (qui fut interdite par la censure autrichienne après la guerre de* 1914-18), *une série de sketches mettent en valeur le talent des interprètes et l'habileté du réalisateur, mais tournent tous autour d'un unique sujet, l'amour (physique), et forment une sorte de festival du libertinage.*

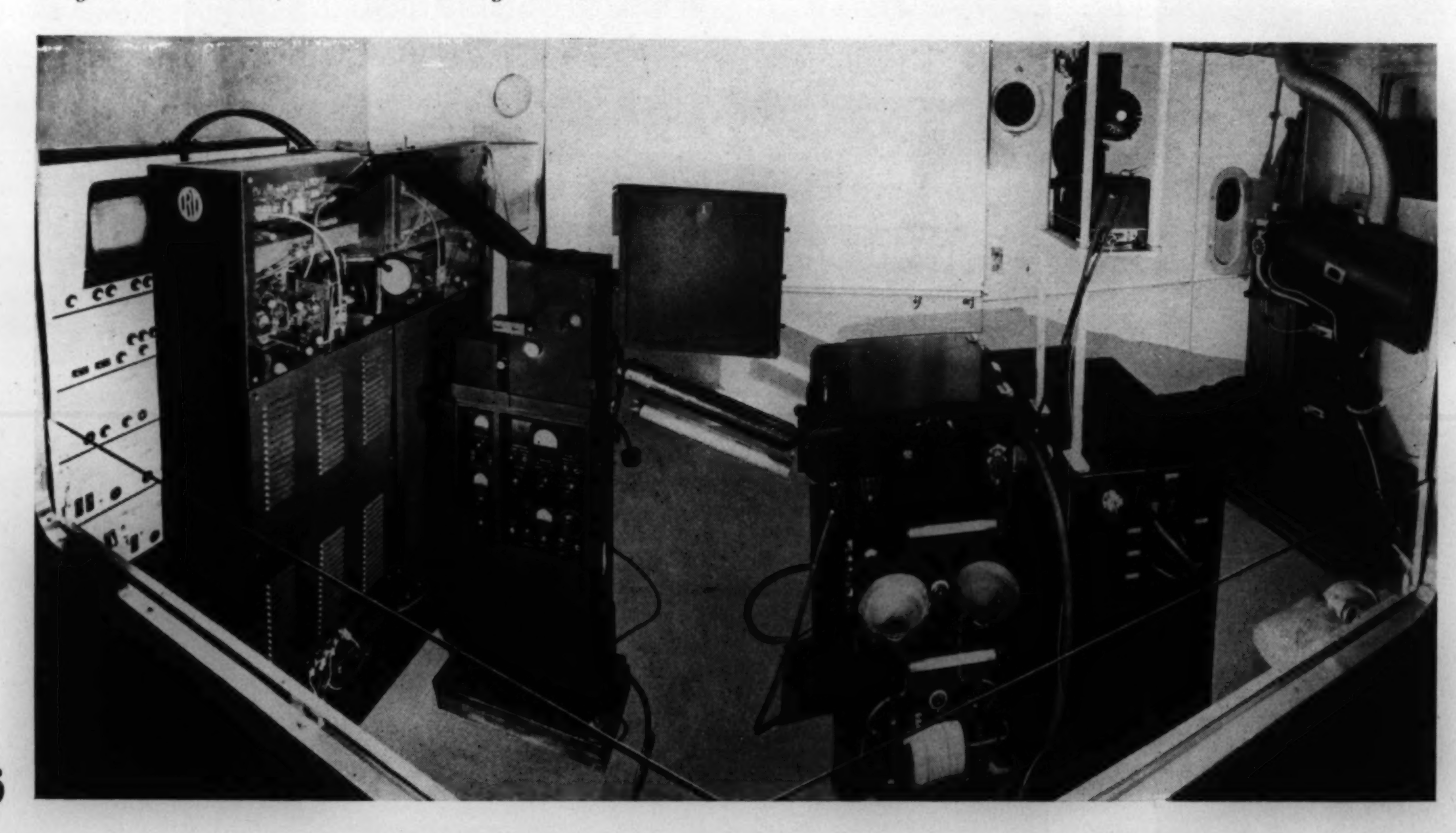
La mode des films « noirs » et des mythes désespérés et désespérants semble ne plus avoir cours. Le public est las des personnages ignobles ou crapuleux et les distributeurs commencent à le savoir. Les plus grandes réussites de l'année sont des films de divertissement ou les films qui abordent sérieusement des problèmes graves. Pourtant deux œuvres importantes se situent encore dans la ligne des films qui donnent de l'humanité une vision désolante. Tout d'abord Manèges *d'Yves Allégret, film admirablement réalisé et réussite artistique incontestable mais dont le scenario (de Jacques Sigurd) est d'une cruauté sans égale. Quatre personnages sont aux prises dans un monde où n'ont cours que les sentiments les plus ignobles. Pourtant il ne s'agit pas d'un film qui fasse appel « aux bas instincts du public » (comme on dit) et où le vice soit attirant; les personnages ne peuvent manquer de susciter chez le spectateur un sentiment de répulsion. Mais pourquoi toujours choisir comme sujet la bassesse ?* Un homme marche dans la ville *de Marcel Pagliero (italien, devenu citoyen de Saint-Germain-des-Prés) est aussi un film noir, mais plus proche à la fois du réalisme italien (par son style) et du réalisme des films de Carné d'avant guerre (par ses personnages d'ouvriers déclassés et son cadre : les bas quartiers du Havre).*

Beaucoup plus intéressant — comme signe d'un renversement de la tendance au pessimisme — Trois télégrammes, *réalisé par Henri Decoin (qui n'avait guère signé jusqu'à présent que des œuvres mineures) raconte une histoire de gosses. Le cadre pittoresque du quartier populaire de la rue Mouffetard à Paris y est décrit avec une très fine vérité et cette histoire d'enfants adopte avec bonheur le point de vue des enfants qui se prennent au sérieux et considèrent les adultes comme des personnages énigmatiques et fantasques.*

Deux réalisateurs, formés à l'école du documentaire, ont signé deux films bien faits mais fort éloignés de la réalité, dont le point commun est d'utiliser comme scénario deux romans à quatre sous de Vicky Baum et les charmes de Michèle Morgan, la seule actrice française qui présente toutes les caractéristiques d'une star (d'ailleurs fort belle et connaissant son métier). Il s'agit de la Belle que voilà *de J.P. Chartier et du* Château de Verre *de René Clément. Ce dernier qui acquit la célébrité en réalisant comme un documentaire la* Bataille du Rail, *saisissante chronique de la Résistance, nous a déçu en ne persévérant pas dans cette voie et en dépensant des trésors de soin et de talent pour réaliser, avec* le Château de Verre *un film techniquement excellent auquel il ne manque qu'un sujet.*

On doit faire une place à part à Orphée *de Jean Cocteau qui reçut à Venise le Prix de la Critique Internationale — et qui se présente*

Vue intérieure du camion de télévision des Ets DEBRIE.



comme une somme cinématographique des thèmes poétiques de l'auteur. On peut ne pas aimer la poésie de Cocteau et reconnaître dans Orphée *une tentative exceptionnelle pour plier le langage des images à un mode d'expression poétique très différent du récit prosaïque habituel.*

Les films les plus importants — que nous avons gardés pour la fin — restent les « films à sujets » où l'art du réalisateur est entièrement au service d'un scénario qui pose au spectateur de grands problèmes. Le plus typique à cet égard est sans doute Justice est faite *d'André Cayatte, qui reçut à Venise le Premier Grand Prix international. A travers les réactions de divers membres d'un jury de Cour d'Assise,* Justice est faite *met en cause le principe même de la justice humaine à propos du problème très actuel de l'euthanasie. Henri Calef (réalisateur consciencieux et régulier qui tourne sans interruption et n'a jamais réalisé ni chef d'œuvre ni navet) avait présenté au début de l'année,* la Souricière, *un film « judiciaire » qui relève de la même tendance et analyse le cas de conscience d'un avocat qui connait l'auteur d'un crime et ne peut le dénoncer (pour sauver un innocent) sans trahir le secret professionnel.*

Le film le plus intéressant de l'année reste à nos yeux Dieu a besoin des Hommes *de Jean Delannoy, auquel le jury de Venise et celui de l'OCIC décernèrent chacun un prix et que George Gerster a pertinement analysé dans notre dernier numéro. Delannoy annonce pour 1951 un film qui traiterait à nouveau de préoccupations religieuses puisqu'il s'agit d'un* Luther. *Pierre Fresnay — sans doute le meilleur acteur français actuel pour ces grands rôles « de composition » — y incarnerait Luther, après Thomas de* Dieu a besoin des Hommes *et* Monsieur Vincent.

Toujours dans le domaine des films posant des problèmes religieux, un grand projet a abouti cette année; celui de porter à l'écran Le Journal d'un curé de campagne, *de Bernanos. Le film, tourné pendant l'été, a été couronné par le prix Louis-Delluc 1950 et présenté à Paris en février 1951. Son auteur, Robert Bresson, travaille à ce projet depuis plusieurs années. Il était le seul à pouvoir envisager la gageure qui consiste à construire un film sur le récit dépouillé de l'évolution toute intérieure d'un pauvre curé de campagne. On sait que Robert Bresson s'est classé parmi les premiers réalisateurs français avec deux films seulement à son actif* Les Anges du péché *et* les Dames du Bois de Boulogne. *Dans ces deux films il a voulu rivaliser avec la littérature dans le domaine de l'analyse intérieure; c'est dans le même esprit qu'il a réalisé le* Journal d'un curé de campagne, *en choisissant le parti de la fidélité totale à l'œuvre de Bernanos. Œuvre étonnante, très différente des « films à intrigue » auxquels nous sommes habitués, le* Journal d'un curé de campagne *est la bouleversante histoire d'une âme.*

J.-L. TALLENAY.

☆

Grande - Bretagne

Pour un observateur extérieur, il semblerait qu'une sorte de mise au point du film britannique soit en progrès. Tout un mouvement s'étendant du Directeur le plus haut-placé aux acteurs et aux techniciens déplace le personnel de l'organisation Rank vers le groupe Korda; ceci s'ajoutant à l'augmentation du nombre de groupes indépendants — (aidés par des prêts gouvernementaux) — et à l'accroissement des films produits par des techniciens en dehors des studios pour se préserver du chômage, manifeste une évolution notable qui peut avoir un effet durable sur les films de l'avenir. Une des expériences actuelles les plus intéressantes consiste en la réalisation d'un film tourné avec un modeste budget sur le thème de *Meurtre dans la Cathédrale de* T.S. Elliot, avec la collaboration de l'auteur. Ce film est destiné à un public d'élite et au petit nombre de spécialistes du cinéma. Reste à prouver si un défi aussi hardi aux règles établies du cinéma commercial peut réussir ! Si oui, cet essai marquera l'avance la plus importante vers un cinéma artistique, depuis Griffith.

Malgré la crise de dépression qui, dit-on, s'est abattue sur les studios d'Angleterre, une cinquantaine de films britanniques ont été présentés à la Presse pendant les dix premiers mois de 1950. A deux mois de la fin d'année, environ douze à quatorze films restent à être visionnés. Etant donné que nous n'avons pas le droit de nous attendre à ce que l'art cinématographique produise des chefs-d'œuvre plus fréquemment que les autres arts, nous ne sommes pas surpris de constater que peu, sinon aucun de ces films ne présente des signes de grandeur authentique. Par ailleurs, plusieurs d'entre eux sont au-dessus de la moyenne et témoignent que si le souffle qui animait le cinéma britannique durant la guerre est peut-être diminué, il est loin d'avoir disparu.

Les studios d'Ealing, qui ont acquis la réputation par un nouveau genre de comédie locale, continuent dans cette veine avec : *A run for your money* (Une course pour votre agent), dirigé par Charles Trend, metteur en scène de *Scott of the Antartic.* C'est l'histoire de deux mineurs du Pays de Galles, qui ont gagné un prix en argent et viennent à Londres pour assister au match de rugby Angleterre-Pays de Galles. Le sujet donne une large place aux extérieurs qui sont comme la marque distinctive de ce genre de films.

The Magnet (L'Aimant), est une charmante histoire racontant les aventures d'un petit garçon essayant de se débarrasser d'un aimant mal acquis.

Dance Hall (Salle de danse), *Cage of gold* (Cage d'or) et *Bitter Spring* (Amer printemps) sont encore des films produits par ces studios; le dernier d'entre eux est une suite remarquable donnée aux *Overlanders* utilisant la même équipe d'acteurs et de techniciens.

Les films sur la guerre ont fait une nouvelle apparition, ils sont sans doute moins consciemment belliqueux que ceux de 1939-45, mais témoignant d'une renaissance du vieil esprit d'équipe.

The wooden horse (Le cheval de bois), sous la direction de Jack Lee et d'Anthony Steele, avec une excellente équipe d'acteurs, raconte l'histoire d'une évasion remarquable des camps de prisonniers en Allemagne. Ce film est animé par un esprit de bonté qui n'en diminue pas l'intérêt, mais qui repose agréablement des récriminations propres à tant de films analogues. Même dans *Odette*, où Anna Neagle tient le rôle de la Française courageuse, à laquelle son refus de trahir ses compagnons vaut d'abominables tortures dans un camp de prisonnières déportées, le sujet n'est pas utilisé comme point de départ de déclarations raciales acérées.

Morning Departure (Départ au matin) dirigé par Roy Baker, avec John Mills et Richard Attenborough, récit rude d'un sous-marin qui sombre, met en valeur le courage de l'équipage en temps de péril.

They were not divided (Ils n'étaient pas divisés) raconte l'histoire des troupes anglo-américaines dans les Ardennes.

Un film d'aventures bien fait se rapporte à la tension politique existant actuellement en Europe orientale. C'est *State Secret* (Secret d'Etat), version à peine déguisée des évènements de Yougoslavie, tourné dans les Dolomites.

Si l'on recherche la pure excitation, voire l'exaltation, il est difficile de trouver mieux que *Seven days to noon* (7 jours jusqu'à midi) mis en scène et produit par John et Roy Boulting. C'est une simple histoire concernant les scrupules religieux d'un savant, spécialiste de l'énergie atomique, qui espère réussir, en dérobant une bombe et menaçant de la faire exploser à Londres, à convaincre son gouvernement de mettre la guerre atomique hors la loi.

Les *Archers* (Powell et Presburger), semblent avoir perdu momentanément ce sûr instinct, qui les avait menés au somme du succès artistique. Avec *The Elusive Pimpernel* (Pimprenelle insaisissable) et *Gone to earth* (les Terrés), ils se sont laissés distraire du cinéma réel par l'ivresse du technicolor et des historiettes factices.

Cyril Cusack, qui joue le rôle de Chauvelin dans *The Elusive Pimpernel,* tient ici avec beaucoup de sensibilité le rôle du ministre baptiste, confirmant ainsi l'opinion de plusieurs critiques avisés, qui voient en lui un des meilleurs acteurs anglais contemporains. Ce n'est pas sans appréhension que ses amis ont accueilli la nouvelle de son départ éventuel pour Hollywood. Ils craignent que lui aussi, comme tant d'autres qui ont accompli le même voyage, succombe, pour finir, à cet esprit que le mot « Glamour » (éclat artificiel) exprime le mieux.

Un film de Noël Coward, l'auteur de *Brief Encounter* (Brève Rencontre) est un évènement ! Il nous offre cette année : *The astonished heart* (Le cœur étonné), une histoire qui, sortie du contexte paraîtrait assez immorale. Il s'agit de la dégradation morale d'un psychiâtre devenu lui-même l'esclave d'une passion, qu'il a si souvent décelée chez ses malades. L'intérêt de l'histoire repose dans le titre tiré du Livre de Deutéronome Ch. XXVIII, et que l'auteur souligne dans son film d'une façon qui souhaiterait être significative. Le texte en question décrit le sort qui attend ceux qui vivent sans considération pour la loi de Dieu. C'est sans doute trop demander de la plupart des adultes que de s'attendre à ce qu'ils prennent ce film au sérieux, mais venant de Noël Coward, ce film exige une attention moins superficielle.

Un nombre croissant de films sont maintenant tournés en Angleterre par des techniciens américains, avec des acteurs américains et de l'argent américain. Il n'est pas facile de discerner s'ils doivent être comptés comme productions britanniques ou américaines.

The mudlark, mise en scène de Jean Negulesco, d'après le texte de Théodore Bonnet, scenario de Nunally Johnson, avec Irène Dunne pour vedette, est un essai de reconstitution de l'Angleterre au temps de la Reine Victoria. Mais Dunne ne nous parut pas une reine authentique, non parce qu'elle est américaine, mais parce que ce rôle ne lui convenait pas. Alec Guiness dans le rôle de Disraeli fut une réussite fulgurante, mais un garçon de 11 ans, Andrew Roy, lui aussi, remporte du succès.

Parmi les autres productions anglo-américaines, citons : *Black Rose* (Rose noire), mise en scène de H. Hathaway avec Orson Welles et Tyrone Power; *Miniver Story,* mise en scène de H.C. Potters avec Greer Garson et Walter Pidgeon, et *Treasure Island* (L'île aux trésors) sous la direction de Walt Disney, avec le garçon américain Bobby Driscoll, et une excellente équipe d'acteurs anglais, comme Robert Newton, dans le rôle de Long John Silver.

JOHN A.-V. BURKE.

Irlande

Si l'on considère ses grandes possibilités comme centre de production de films catholiques, l'Irlande se trouve placée dans une situation difficile à éclaircir. On ne peut prétendre que le petit nombre de ses habitants soit un facteur décisif pour expliquer l'absence de production de films, car d'autres petits pays ont, depuis longtemps déjà, compris l'importance de la production d'un minimum de films nationaux. Nous autres, Irlandais, malgré notre considérable influence à l'étranger, à la fois par l'intermédiaire de nos entreprises missionnaires, de nos émigrés en Amérique et grâce à notre situation avantageuse dans le monde de langue anglaise, nous n'avons pourtant pas su, jusqu'à présent, nous assurer l'équipement nécessaire pour nous servir du cinéma. Nous n'avons aucun studio cinématographique, aucun laboratoire de développement et aucune camera sonore. En conséquence, ceux d'entre nous qui font montre d'assez d'esprit d'entreprise pour faire des films sont contraints de travailler en tenant compte de considérables handicaps. Si nous nous arrangeons pourtant pour

réaliser des films, nous devons nous contenter de découper le scénario, de tourner une copie muette, avec la possibilité de faire un enregistrement sur disques. Tout le reste doit être fait dans un studio de Londres. Il en résulte des délais, une augmentation de prix et, en général, une absence de contrôle artistique.

Une autre difficulté naît du très petit nombre de commanditaires susceptibles de soutenir un réalisateur irlandais. Au cours des 20 dernières années, moins d'une dizaine de courts métrages irlandais ont été commandités par le gouvernement ou l'entreprise privée. Le résultat, évidemment, est qu'il n'y a pas assez de continuité dans la production pour permettre aux techniciens du cinéma irlandais d'acquérir un entraînement et une expérience suffisante dans leur propre pays. Heureusement, il semble que cet état de choses soit sur le point de changer car le nombre des films récemment produits a notablement augmenté. Des maisons religieuses ont encouragé le cinéma irlandais et les Missions Médicales de Marie ont ouvert la voie avec *Visitation* et *The Bridge of the Ford*. Les Pères Salésiens ont chargé une maison de documentaires irlandais, Hibernia Films, de réaliser *Salesian Houses in Ireland*, étude intelligente du travail de cet Ordre dans le domaine de l'agriculture irlandaise. La même maison Hibernia Films vient de terminer un film sur le monastère cistercien de Roscrea.

Le film le plus intéressant est celui qui a été fait pour les Sœurs Missionnaires du Très Saint-Rosaire, à Killeshandra. Le très adroit producteur, réalisateur et scénariste de ce fiim *Out of the darkness* est C. Desmond Toomay. La photographie est due à Patrick Buttler. La musique est de Eamon O'Gallagher, jeune compositeur irlandais dont le talent — jusqu'à présent consacré au théâtre et à la danse — s'est ici employé avec succès au service du Cinéma.

Trois courts métrages commandités par le Gouvernement : *Mr Careless Goes to Town, Safe Cycling* et *W.B. Yeats-a tribute* méritent mention. Les deux premiers ont été faits pour le Department of Local Government et utilisés dans la campagne pour la sécurité de la route.

Le film qui a été fait en hommage à William Yeats le distingué poète irlandais qui a eu le Prix Nobel est, à beaucoup de points de vue, le plus ambitieux court métrage réalisé ici. Le scénario a été écrit par John Desmond Sheridan et comprend de nombreux poèmes très connus de Yeats. Photographie de George Fleischmann. Musique de Eamon O'Gallagher.

W.B. Yeats - a tribute est le premier d'une série de films dont le plan de réalisation a été établi par le Comité consultatif des Relations Culturelles attaché aux Affaires Etrangères. Ces films se proposent de donner aux pays étrangers une idée de la vie et de la culture irlandaises et on espère que ce premier film sera suivi rapidement d'autres du même genre parmi lesquels se trouverait un film sur l'art primitif chrétien en Irlande.

Dans le domaine de l'exploitation générale, les salles irlandaises présentent à peu près les mêmes films que les salles anglaises. Malheureusement, le goût du public ne s'adapte que lentement aux films étrangers avec sous-titres et, sans l'activité de la Irish Film Society nous n'aurions jamais l'occasion de voir ici les meilleures œuvres européennes. Tout au plus, un ou deux films en langue étrangère sont-ils présentés chaque année et, dans les douze derniers mois, ce furent des films religieux comme *Monsieur Vincent, Dom Bosco, Monte Cassino*. Le premier souleva un intérêt considérable mais on lui reprocha, je pense, de manquer de chaleur et de nette construction dramatique. Son scénario et sa qualité technique n'arrivent pas au niveau du talent de Pierre Fresnay. Le public irlandais, à cause de sa familiarité quotidienne avec l'esprit catholique fait montre de beaucoup d'esprit critique en ce qui concerne les films qui décrivent la vie catholique. J'imagine qu'un spectateur irlandais appréciera plus facilement l'humour de *Come to the Stable* que les œuvres beaucoup plus sérieuses et didactiques qui sont habituellement considérées comme religieuses. *Going my way* eut un immense succès parce que Barry Fitzgerald tenait le rôle principal et je crains que des films aussi faux que *The Bells of St Mary's* et la *Joan of Arc* de Bergman ne soient appelés à en avoir autant.

Des efforts constructifs pour mettre le cinéma au service du véritable intérêt de la communauté s'organisent autour du travail du National Film Institute et de l'Irish Film Society. L'Institut administre une cinémathèque d'enseignement qui comprend quelques 800 films. Elle fit, l'année dernière, 7.000 prêts de films et organisa, dans les milieux éducatifs et culturels, quelques 1.000 séances de présentation. Ce service a entrepris la production de films pour les Ministères de l'Intérieur et des Affaires Etrangères. En plus de ce travail, il a organisé des équipes en ville et à la campagne pour le développement de ses activités. Un des mérites de cet Institut c'est l'intérêt qu'il porte au cinéma comme moyen d'éducation et il

a organisé, l'été dernier, à Dundalk ses cours annuels de formation cinématographique pour les professeurs. Pendant ces dernières années, il a mis sur pied à Dublin pour les élèves des écoles, des matinées spéciales avec des films comme *Hamlet, Monsieur Vincent, Overlanders, The Virgin of Guadaloupe, Visitation,* etc.

L'Institut est placé sous le patronage de Monseigneur l'Archevêque de Dublin. La Irish Film Society a présenté aux étudiants irlandais de cinéma des films de maîtres tels que *Pabst, Renoir, Eisenstein, Dreyer, Ruttmann* et *Clair.* Il est intéressant de constater que la plupart de ceux qui se consacrent actuellement à la réalisation de films irlandais sortent des rangs de cette société qui réclame des films typiquement irlandais.

LIAM O'LAOGHAIRE.

Nouvelle - Zélande

Bien que la Nouvelle-Zélande n'ait qu'une population d'environ 1.750.000 habitants on y rencontre une des plus fortes proportions de spectateurs de cinéma du monde entier.

Chaque ville, ou bien possède son propre cinéma, ou bien est régulièrement desservie par un cinéma commercial mobile en 16 mm. A Auckland, ville de 300.000 habitants, on compte plus de 50 salles de cinéma. L'ensemble des films projetés chaque semaine est très important; par exemple, le 22 avril 1950, 72 films différents étaient projetés dans cette ville.

De nombreux journaux publient des critiques impartiales. Des chroniques sont diffusées à la radio et on compte 22 Ciné-Clubs qui s'attachent à discuter sérieusement les films. Dans une certaine mesure, la critique est assez mal vue des exploitants qui s'étaient habitués, dans le passé, à un exercice plus facile de leur commerce. Un exemple récent apporte la preuve de l'influence du critique sur le goût du public. Les comédies de Balcon *Passport to Pimlico* et *Whisky Galore* ont remporté ici un grand succès. *Kind hearts and coronet* (Noblesse oblige) d'un comique plus étudié, en eut moins. Mais *Hue and cry* fut refusé par les exploitants. Le ciné-club de Auckland les persuada pourtant d'organiser une séance privée pour 500 personnes, dont le succès amena la sortie du film à Pâques 1950 (3 ans après sa réalisation), avec l'avis suivant : « Nous pensons que ce film est le plus mauvais de l'année et qu'il n'aurait pas dû être présenté. Les critiques disent que c'est un film qu'il faut voir. Qu'en pensez-vous ? ». Le résultat fut une exploitation triomphale.

Le grand public aime encore les films conventionnels, les westerns de série, les films musicaux ou mélodramatiques. Mais, depuis la guerre, d'autres films, particulièrement les films britanniques, ont acquis une nouvelle popularité et il est fréquent de trouver à Auckland dans les salles d'exclusivité et dans la même semaine cinq ou six films américains, trois ou quatre films anglais et un ou deux films d'Europe continentale.

Tout d'abord, le public était hostile aux films français et italiens, mais, depuis 1948, un circuit régulier a été établi pour ceux-ci dans les différents centres. Ces films sont pourtant importés par des distributeurs indépendants. Les présentations récentes comprennent *Païsa, Sciuscia, Les Enfants du Paradis, Les jeux sont faits, Le Corbeau.* De l'avis des critiques qui avaient admiré *Rome, ville ouverte,* de Rossellini, *Païsa* était moins réussi que *Sciuscia* et que *Vivere in pace.* En 1949, *Monsieur Vincent* présenté par un grand exploitant qui suivait les conseils catholiques rencontra un très large succès auprès du public et des critiques, même auprès de ceux qui faisaient des réserves sur l'équilibre maintenu dans le film entre les motifs religieux et les motifs purement humanitaires. Ce film est toujours projeté en Nouvelle-Zélande.

La production locale n'a jamais été très importante pour des raisons évidentes — étroitesse du marché et difficultés de financement. Les films réalisés dans le passé par des maisons de production privées, comme *Rewi's last stand* ont eu de bons résultats d'exploitation à cause de leurs sujets locaux, mais en sont généralement restés au stade de l'amateurisme. Aujourd'hui, la plus importante équipe de réalisation de films est celle des studios gouvernementaux de Wellington qui produit un magazine hebdomadaire. Ce magazine, film d'un quart d'heure à vingt minutes, est plus proche du documentaire que des actualités. Il traite de un à trois sujets par semaine, sa réalisation technique est excellente avec une photographie claire favorisée par les conditions locales, un bon découpage, un bon montage et une bonne sonorisation. Une réalisation plus ambitieuse, de la longueur d'un grand film mais de type semi-documentaire *Journey for three* a été récemment entreprise en Angleterre. Le film traite de l'installation de trois immigrants britanniques en Nouvelle-Zélande et

son but principal était de montrer les conditions offertes aux nouveaux arrivants. Il n'a pas été exploité en distribution générale en Nouvelle-Zélande mais fut apprécié en Angleterre. La plus grande production de l'équipe cinématographique fut le compte-rendu des Jeux de l'Empire britannique de 1950, tenus à Auckland cette année. Une maison de production privée « Neuline Studios » a réalisé quelques bons documentaires ; elle a sorti récemment *Here is New-Zealand, Project for Power,* évocation d'un vaste projet de travaux hydro-électriques à l'étude; enfin, *Indictment* puissant court métrage qui traite du malheur des vieilles gens dans les taudis d'Auckland.

La plupart des films projetés ici étant américains, le mode de penser américain a une large influence sur beaucoup de jeunes gens. Beaucoup d'éducateurs et de critiques s'en plaignent. Le goût du grand public va aux films musicaux de série : *That Midnight Kiss, Neptune's daughter* et *Take me out to the ball.*

Une réaction s'ébauche. L'opinion publique pourtant en vient à refuser de plus en plus les films de violence et de sadisme. *The set-up* fut un film soutenu par la critique, mais *Champion* rencontra moins de succès. Un censeur bien inspiré (la censure, en Nouvelle-Zélande, est une fonction gouvernementale) a interdit récemment *No orchids for Miss Blandish,* coupa sans pitié les séquences choquantes de *Princes of Foxes* et interdit *White Heat* aux enfants de moins de 16 ans.

The Forsyte Saga a été bien accueilli, sans doute à cause de la présence de Greer Garson. *Madame Bovary,* d'autre part, fut un échec complet; *The Heiress (L'Héritière)* eut autant de succès auprès des critiques que du public à cause de l'excellente interprétation de Ralph Richardson et de Olivia de Haviland. Quelques critiques furent déçus par la banalité théâtrale du dénouement si étranger à l'esprit de Henry James.

Les Néo-Zélandais réagissent plus violemment qu'auparavant contre le sentimentalisme et la recherche de l'héroïsme forcé de nombreux films américains. Un scepticisme décidé accueille des fiilms dans le genre de *Battleground* et *The best years of our lives (Les meilleures années de notre vie)* admiré par ailleurs, fut critiqué pour son dénouement invraisemblable et sentimental. Les catholiques néo-zélandais qui admirent la discrétion et la force de *Monsieur Vincent* pensent que des films « religieux » américains comme *Come to stable* aussi bien que ses prédécesseurs *Going my way* et *The bells of St Mary's* bien qu'on ne puisse rien leur reprocher si on les considère comme des divertissements sans importance peuvent difficilement être appelés films catholiques. *The search* et *La dernière chance* furent admirés comme des films véritablement spiritualistes.

Un des aspects du cinéma américain qui a récemment suscité l'admiration est sa tendance à traiter des sujets sociaux. On a considéré *Gentleman's agreement* comme un film terne et sans génie. Mais la série des films sur le problème noir *Lost Boundaries, Pinky* et *Home of the brave* présentés ici dans cet ordre ont été bien accueillis par la critique et ont fait de bonnes recettes, particulièrement le dernier qui passe ici pour être le plus poignant. Des comédies américaines comme *Kiss for Corliss* et *Bride for sale* sont moins bien reçues que les comédies des studios londoniens d'Ealing dont l'esprit est plus proche du nôtre.

On peut trouver une indication intéressante du développement du sens critique chez beaucoup de Néo-Zélandais dans le fait que le beau film américain de Catégorie B *The Window,* présenté sans campagne publicitaire et refusé par les grandes salles d'exclusivité, rencontra un succès sensationnel pendant neuf semaines dans un cinéma de Auckland, succès qui ne se dément pas dans le reste du pays.

J.-C. REID.

Pays-Bas

Le 27 et 28 octobre eut lieu à Bois-le-Duc un congrès, organisé par le groupement « Film en Jeugd » (Cinéma et jeunesse). On y étudia surtout la situation du film spécial pour les enfants et les possibilités de formation cinématographique de la jeunesse estudiantine.

Par ailleurs une commission dans laquelle la « K.F.A. » est représentée, fut instituée avec un programme de travail s'échelonnant sur une année. L'élément essentiel de ce programme est l'élaboration d'un cours de formation cinématographique à l'usage de l'enseignement secondaire.

Suisse

UNE INDUSTRIE DU CINÉMA EN SUISSE ?

Le point d'interrogation se justifie. Bien entendu la Suisse dispose de quelques studios, salles de montage, dépôts et sociétés de production. On ne devrait pas oublier non plus la production des projecteurs et des caméras. Cependant toutes ces entreprises représent un capital extrêmement insignifiant par rapport au capital national. Elles n'ont aucun poids auprès des autres industries du pays, par exemple auprès de celles de construction de machines. Les rêves sont plus réels que la réalité : on parle depuis des années de la construction d'un studio vraiment moderne et important à Zurich, mais en même temps on qualifie d'avance ce projet de luxe inutile.

Je dirai donc que parler d'une indusirie cinématographique suisse veut dire qu'elle n'existe pas. Cependant il y a des films suisses. Or c'est précisément le fait qu'il existe des films suisses sans qu'il y en ait une industrie me parait significatif. On peut en déduire que malgré le rôle important joué au cinéma par l'aspect industriel et technique, ce rôle n'est pas décisif, quand il s'agit d'assurer au cinéma une place dans la famille des arts. Tout ce qui était grand dans le cinéma fut réalisé contre la technique. Les meilleures réalisations ont été favorisées par des périodes de crise et de pauvreté apparente.

D'autre part il ne faudrait pas sous estimer l'importance d'une organisation industrielle. Son absence empêche le film suisse de paraître régulièrement et fréquemment sur les écrans. Il est certain que des talents authentiques ont été victimes de cette insuffisance, car le talent ne peut pas s'exprimer dans le cinéma sans l'appui d'une organisation industrielle. Elle seule permet d'expérimenter les forces nouvelles qui se présentent tout d'abord comme une promesse avant de pouvoir prouver leurs qualités dans le travail.

La Suisse par nécessité plus que volontairement, a choisi une voie de compromis; pour la production des films spectaculaires elle a trouvé l'appui du grand public suisse, au moyen de l'émission d'un grand nombre de petites participations. Cependant, puisqu'elle n'existe pas en permanence, elle empêche les jeunes talents de s'xprimer et de créer ainsi une tradition qui dépasserait le stade d'expérimentation.

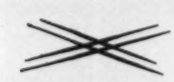
G. GERSTER.

Uruguay

LE FESTIVAL DE PUNTA DEL ESTE

Pour la première fois, un grand festival international est organisé en Amérique du Sud, par les soins du Gouvernement de l'Uruguay et de la Commission nationale de Tourisme de ce pays. Dans le cadre magnifique d'une des plus belles plages du monde, Punta del Este, le Cantagril Country Club fit édifier en un temps record une salle de 600 places pour les invités du Festival qui, du 15 février au 5 mars, voient défiler sur l'écran les films sélectionnés par les Etats-Unis, la Grande-Bretagne, la France, l'Italie, le Mexique et l'Argentine.

Nous publierons dans le prochain numéro un compte-rendu de notre Secrétaire Général qui suit en ce moment le festival où l'ont aimablement invité les organisateurs.



EN FRANCE : Nouveauté dans les formats substandards

Débutants, amateurs et professionnels cherchent dans leurs caméras les mêmes qualités : La caméra idéale doit être économique, d'utilisation facile, d'excellente fabrication.

Parmi les caméras utilisant les formats substandards, la vedette du « SALON DU CINEMA 1950 » fut, sans conteste, la caméra « STARLETT » qui réunit toutes ces qualités.

Mais, ce qui pose un terrible problème pour l'amateur, c'est le choix du format.

Si l'opérateur est un débutant, le coût de la pellicule 16 mm. peut l'effrayer. Désireux, toutefois, d'avoir une qualité parfaite à la projection, il s'orientera vers le format 9 mm. 5 qui, en France, coûte moitié moins cher que le 16 mm. Lorsque ses connaissances se seront affirmées, il pourra alors utiliser le format 16 mm.

Mais, direz-vous, que fera-t-il de la caméra 9 mm. 5 achetée primitivement ?

Et, c'est ici que le « MATERIEL CINEMATOGRAPHIQUE H. MOULIN (M.C.M.) constructeur des caméras « STARLETT » donne réponse à cette question.

Les caméras « STARLETT » 9 mm. 5 possèdent toutes les caractéristiques des « STARLETT » 16 mm. : mécanique irréprochable, simplicité de manœuvre, élégante présentation. Le mouvement d'horlogerie qui commande les « STARLETT » déroule sans ralentissement 8 m. 20 de pellicule et, ceci, sans le moindre bruit, sans aucune vibration. Entraînement de la pellicule par came et chariot à griffes, traction du film par les 2 perforations, débiteur unique 8 dents facilitant le chargement. Ce dispositif assure une parfaite fixité à cette caméra dont l'utilisation est facilitée par son poids : (2 kgs). Plus lourd : l'appareil fatiguerait l'opérateur ; plus léger : il manquerait d'assise. L'obturation rapide permet l'augmentation de luminosité. Le presseur démontable instantanément facilite le nettoyage du couloir.

Cette caméra emploie des bobines de film de 30 m. ou de 15 m. à volonté.

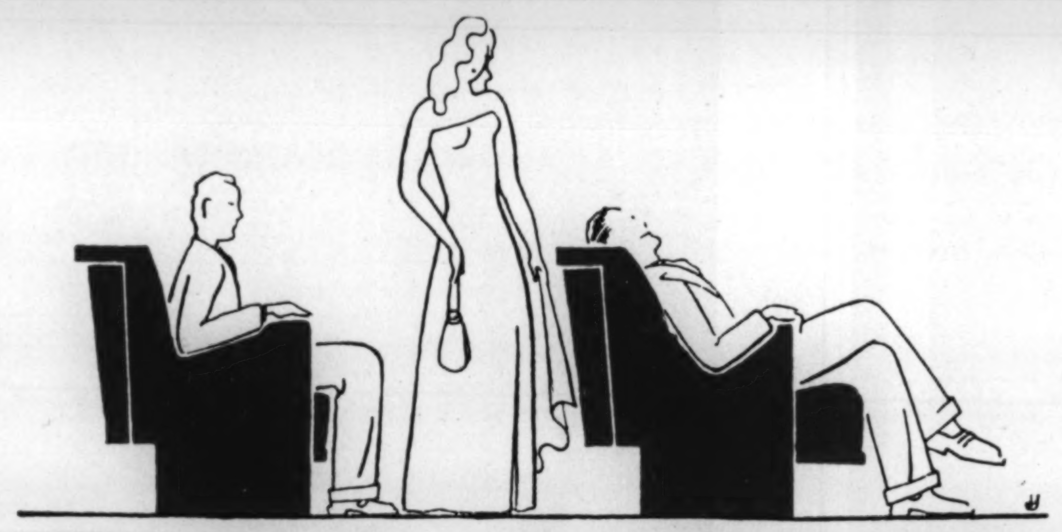


La caméra « STARLETT » 9 mm. 5 est livrée avec un objectif CINOR Berthiot traité F : 20 mm.-1,9 à pas international 26,4. Cet objectif est interchangeable. On peut utiliser sur cette caméra des objectifs à plus grande ouverture ou télé-objectif. Ainsi que vous le remarquez sur la photographie ci-contre, une tourelle de visée supporte les viseurs correspondants aux foyers F : 20 mm. - F : 35 mm. et F : 75 mm. Sur le côté du tube de visée se trouve le correcteur de parallaxe pour les prises de vues de 0 m. 50 à 3 m. Toute prise de vue faite à plus de 3 m. se trouve dans le champ de l'objectif.

Toujours sur la photographie ci-contre, vous remarquez le compteur en mètres et en feet. Vitesses variables de 8 à 64 images-seconde, ce qui permet des effets de ralenti, et, avec la prise de vue image par image : la réalisation de dessins, de titres, et de maquettes animées, le bouton de démarrage permettant la mise en marche continue ou image par image ainsi que le cran d'arrêt et de sûreté.

Si, nous avons en détail exposé les avantages mécaniques et optiques de la caméra 9 mm. 5, c'est afin d'indiquer à l'utilisateur qu'il aura une caméra de grande qualité, et, où intervient l'intérêt d'une telle caméra, c'est que, ayant réalisé pendant un certain temps l'économie de l'emploi de la pellicule 9 mm. 5, il peut moyennant une modification peu coûteuse (un simple changement des débiteurs et des griffes) faire transformer par l'Usine M.C.M. sa « STARLETT » 9 mm. 5 en « STARLETT » 16 mm. et en pleine possession de ses moyens techniques, il pourra alors se consacrer aux prises de vues de grande classe ou même professionnelles. La tourelle de visée sera également changée puisque la « STARLETT » 16 mm. est équipée d'un objectif F : 25 mm-1,9, un grand angulaire F : 15 mm.-1,5, et un télé-objectif F : 75 mm.-2,5.

Un mot encore pour ajouter le grand évènement de la saison l'équipement de la « STARLETT » avec le PAN CINOR BERTHIOT. La même caméra possèdant un couvercle spécial peut recevoir le PAN CINOR et son viseur permettant d'utiliser ainsi cet objectif de grande classe.



TRANSPORTEURS INTERNATIONAUX

BARNETT INTERNATIONAL FORWARDERS, INC.

723 SEVENTH AVENUE — NEW YORK 19, N. Y.

FONDÉE EN 1887

MAISON INTERNATIONALE POUR EXPÉDITION DE FRET • AGENTS EN DOUANE • AVIONS-EXPRESS

TOUTES FACILITÉS POUR EXPORTATION, EMBALLAGE ET GARDE

Succursale à Hollywood, Californie
6364, Santa Monica Boulevard



SPECIALISTS FOR MOTION PICTURE INDUSTRY

ANCIENS ÉTABLISSEMENTS DEBLON & C°

S. A.

AGENCE EN DOUANE
ET TRANSPORTEURS INTERNATIONAUX DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE

BILLETS, RÉSERVATIONS ET FACILITÉS
POUR TROUPES CINÉMATOGRAPHIQUES EN DÉPLACEMENT

13, BOULEVARD BAUDOUIN **BRUXELLES** TÉLÉPHONES : 17-77 et 21-22

TRANSPORTS R. MICHAUX & Cie

S. A.

2, RUE DE ROCROY
PARIS

Tél. : TRU. 72-81 - 7 lignes

Transports Internationaux - Agence en Douane
Spécialistes en matière cinématographique
(films, matériel)
Correspondants dans le monde entier

☆

Courtier agréé auprès de la B. I. F. A. P.
Affrètements tous avions pour personnel et
matériel de troupes cinématographiques en
déplacement (toutes destinations)

POUR LA PREMIERE FOIS DANS L'HISTOIRE DU CINEMA LES CINEASTES IBERO - AMERICAINS EXPOSENT LEURS PROBLEMES A UN PUBLIC INTERNATIONAL



LISEZ DANS LE NUMÉRO 9

de la

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

à la suite d'un message spécial de S. Exc. Antonio Maria Barbieri, O.F.M., Archevêque de Montevideo,

UNE REMARQUABLE SERIE D'ARTICLES PAR

S. Exc. Mons. G. FRANCESCHI, Directeur de « Criterio », Buenos-Aires.

Emilio FERNANDEZ, Mexique, réalisateur mexicain, auteur de « Maria Candellaria ».

Tristan de ATAYDE, Rio de Janeiro, remarquable écrivain catholique du Brésil.

José Luis SAENZ de HEREDIA, Madrid, réalisateur de « La Mies es Mucha » et de « Don Juan ».

Roman VINOLY BARRETTO, Buenos-Aires - Montevideo, metteur en scène de cinéma et de théâtre.

Aurora BAUTISTA, Madrid, vedette du cinéma espagnol, interprète principale de « Locura de Amor » et de « Pequeneces ».

Antonio VILAR, Lisbonne, interprète de nombreux films portugais et espagnols dont « Camoêns » et « Don Juan ».

Gustavo CORÇAO, Rio de Janeiro, romancier et essayiste brésilien.

Luis GOMEZ MESA, Madrid, critique cinématographique du journal «Arriba», Directeur de « Radio Cinéma », critique de « Ya ».

Don Guillermo de REYNA, Madrid, Secrétaire général de la Direction des Spectacles.

Jorge PELAYO, Lisbonne, critique et historien du Cinéma.

Navarro LINARES, Madrid, Cinéaste.

Carlos Fernandez CUENCA, Madrid, Historien, Auteur d'une monumentale histoire du Cinéma, critique de «ABC».

Luis SPOTA, Mexique, critique cinématographique de « Excelsior ».

Maruja ECHEGOYEN, correspondante en Europe de « La Tribuna Catolica » de Montevideo.

BENET MORELL, Barcelone, Producteur du premier dessin animé espagnol « Erase una vez », Directeur général d'Estela Films.

Isaac TAPAJOS, Rio de Janeiro, Directeur du Département de Cinéma et de Théâtre de l'Action Catholique brésilienne.

Manuel FERNANDEZ, La Havane, correspondant pour l'étranger du Centre Catholique du Cinéma au Cuba.

Et par nos correspondants permanents dans les pays ibéro-américains.



Lisez dans le même numéro, un article de Pierre MICHAUT sur « Le Film d'Art » ainsi que nos chroniques habituelles.

Le Gérant : J. DEWAVRIN. Achevé d'Imprimer le 30 Mars 1951 aux Ets. ARAC, Imprimeurs à Paris